

Revista de

FILOLOGÍA

Universidad de La Laguna

43

2021

Revista de
FILOLOGÍA

Revista de
FILOLOGÍA
Universidad de La Laguna

DIRECTORA

Carmen Díaz Alayón (ULL)

SUBDIRECTORES

José M. Oliver Frade (ULL)

Francisco Javier Castillo (ULL)

SECRETARIA

Juana L. Herrera Santana (ULL)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Luis Albuquerque García (Consejo Superior de Investigaciones Científicas),
Ignacio Álvarez-Ossorio (Universidad Complutense), José Juan Batista Rodríguez (Universidad de La Laguna), Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla), Carlos Brito Díaz (Universidad de La Laguna), Ana Bundgård (Universidad de Aarhus, Dinamarca), Francisco M. Carriscondo Esquivel (Universidad de Málaga), Gerda Hassler (Universität Potsdam), Darío Hernández Hernández (Universidad de La Laguna), Maarten Kossmann (Leiden University), Blanca Krauel Heredia (Universidad de Málaga), Laurie-Anne Laget (Sorbonne Université, IUF), Dámaso López García (Universidad Complutense), Ricardo Martínez Ortega (Universidad de La Laguna), Juan Antonio Moya Corral (Universidad de Granada), Rafael Padrón Fernández (Universidad de La Laguna), José Francisco Pérez Berenguel (Universidad de Alicante), Javier Rivero Grandoso (Universidad de La Laguna), Milagros Torres Barco (Université de Rouen) y Juan Andrés Villena Ponsoda (Universidad de Málaga).

CONSEJO ASESOR

Carmen Yolanda Arencibia Santana (Academia Canaria de la Lengua), Ignacio Bosque (Universidad Complutense), Georg Bossong (Universität Zürich), Patrick Charaudeau (Université Paris-XIII), Aurora Egido (RAE), Rachid El Hour (Universidad de Salamanca), Juan Armando Epple (University of Oregon), Vita Fortunati (Università di Bologna), Miguel Ángel García Peinado (Universidad de Córdoba), Joaquín Garrido (Universidad Complutense), Juan Gil Fernández (RAE), José Manuel González Calvo (Universidad de Extremadura), Salvador Gutiérrez Ordóñez (Universidad de León), Francisco Lafarga Maduell (Universidad de Barcelona), Humberto López Morales (Asociación de Academias de la Lengua Española), M.ª Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza), Juan Matas Caballero (Universidad de León), Dieter Messner (Universität Salzburg), José Luis Moralejo Álvarez (Universidad de Alcalá), Maurilio Pérez (Universidad de León), Rafael Portillo (Universidad de Sevilla), Bernard Pottier (Université Paris-IV), José Nicolás Romera Castillo (UNED), Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca), Armin Schwegler (University of California, Irvine), Mahmud Sobh (Universidad Complutense), Ramón Trujillo (Academia Canaria de la Lengua), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco), Gerd Wotjak (Universität Leipzig) y Alicia Yllera (UNED).

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2021.43>

ISSN: 0212-4130 (edición impresa) / ISSN: 2530-8548 (edición digital)

Depósito Legal: TF 734/81

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista de
FILOLOGÍA
43

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2021

REVISTA de Filología / Universidad de La Laguna. –N.º 0 (1981)–. –La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1981–.

Semestral.

ISSN: 0212-4130.

1. Filología-publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones 801 (05).

ACERCA DE LA REVISTA

La *Revista de Filología* de la Universidad de La Laguna nace en 1981. Es una publicación digital gratuita sujeta a revisión por pares que acepta contribuciones inéditas y originales en cualquier rama de los estudios lingüísticos y literarios, escritas en español, inglés, francés y alemán. Se publica en dos volúmenes anuales: uno de carácter monográfico, coordinado por un editor responsable, y otro de índole miscelánea, con artículos y reseñas. El plazo de entrega de originales para el volumen monográfico termina el día 30 de junio; y para el otro volumen acaba el día 30 de diciembre. Los trabajos recibidos serán valorados por, al menos, dos evaluadores externos especialistas en cada materia mediante el sistema de doble anonimato. El autor recibirá por correo electrónico las pruebas de composición, y dispondrá de un plazo de 10 días para su corrección, que deberá limitarse a la subsanación de posibles erratas y a pequeñas rectificaciones.

Está *indexada*, catalogada o repertoriada en las siguientes bases de datos: CBUC: Consorci de Biblioteques Universitàries de Catalunya. Base de dades de sumaris. CIRC: Clasificación integrada de revistas científicas de Ciencias Sociales y Humanas. Grupo B-Ciencias Humanas (Granada). COMPLUDOC: Base de Datos de Artículos de Revistas (UCM). DIALNET: Portal de difusión de producción científica especializado en Ciencias Humanas y Ciencias Sociales (Universidad de La Rioja). DICE: Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas (CSIC). ESCI: Emerging Sources Citation Index. Journal List (EE. UU.). ERIH PLUS: European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (Norway). FECYT: Sello de Calidad de Revistas Científicas Españolas (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad). GERES: Groupe d'étude et de Recherche en Espagnol de Spécialité (Francia). GOOGLE SCHOLARS METRICS: Buscador. INSTITUTO DE VERBOLOGÍA HISPÁNICA: Bibliografía de la Base de Datos. ISOC: Bases de datos bibliográficas de Ciencias Sociales y Humanidades. Directorio y Sumarios (CSIC). JOURNAL CITATION REPORTS (JCR). LATINDEX: Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (UNAM). LLBA: Linguistics and Language Behavior Abstracts (ProQuest, EE. UU.). MIAR: Matriu d'informació per a l'avaluació de revistes (Universitat de Barcelona). MLA: Modern Language Association. Directory of Periodicals; MLA International Bibliography (USA). REDIB: Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (CSIC). RESH: Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (CSIC). SCOPUS: Elsevier B.V. (NL). ULRICH'S: Ulrich's International Periodical Directory (ProQuest, EE. UU.). ZDB: Zeitschriftendatenbank (Deutschland).

Número DOI. A cada artículo publicado en *Revista de Filología* se le asigna un número DOI. El DOI de esta revista es <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2021.43>.

ISSN (en línea) 2530-8548; (impresa) 0212-4130.

DECLARACIÓN DE BUENAS PRÁCTICAS

La *Revista de Filología* defiende, demanda y garantiza el comportamiento ético en todas las etapas por las que pasa la elaboración de cada número hasta la publicación final, por lo que cualquier acción no ética está estrictamente prohibida, manteniéndose especialmente vigilante para que no se produzca la práctica del plagio. No se admitirán contenidos manifiestamente racistas o sexistas, o cualquier otro que atente a los derechos fundamentales de las personas. Nuestro código en este sentido está basado en el *European Code of Conduct for Research Integrity* de la ALLEA, 2017.

AUTORES

Los autores deben asegurarse de que han escrito obras originales. Cuando utilicen materiales que no sean propios, las fuentes deben estar debidamente citadas y es necesario obtener los permisos de reproducción correspondientes.

Los autores deben evitar la práctica de presentar el mismo trabajo o describir básicamente la misma investigación en más de una revista. La presentación del mismo manuscrito a más de una revista constituye un comportamiento poco ético, a menos que se justifique debidamente.

La *Revista de Filología* da por bueno que el autor que figura expresamente como tal al frente del manuscrito enviado es el responsable intelectual de la contribución y que se compromete a estar disponible para colaborar con el equipo editorial en todo momento en el proceso de evaluación y de publicación. Sucede lo mismo cuando la autoría es múltiple. En este caso, la revista entiende que cada autor ha participado en grado suficiente para asumir la responsabilidad pública del contenido del trabajo y que su contribución ha sido esencial en lo que se refiere a 1) la concepción y el diseño del estudio, o recogida de los datos, o el análisis y la interpretación de los mismos; 2) la redacción del artículo o la revisión crítica de una parte sustancial de su contenido intelectual; y 3) la aprobación final de la versión que será publicada. Estos tres requisitos 1, 2 y 3, se tienen que dar simultáneamente.

El orden en que figuran los autores dependerá de la decisión que de forma conjunta adopten los coautores.

La participación exclusivamente en la obtención de fondos o en la recogida de datos o la supervisión general del grupo de investigación no justifica la autoría. Las personas que contribuyan al trabajo y que no sean los autores deben citarse en la sección de agradecimientos.

Cuando un autor detecte un error o inexactitud significativa en su propia obra publicada debe notificar oportunamente al editor de la revista o editorial y cooperar con el editor para proceder a corregir el documento.

REVISORES

Los revisores de la *Revista de Filología* ayudan a los editores a tomar la decisión para publicar un manuscrito presentado.

Los revisores están obligados a tratar de manera confidencial el manuscrito recibido para revisarlo y no deberán utilizar la información obtenida a través de la revisión por pares como una ventaja personal.

Los revisores no deben evaluar los manuscritos en los que tengan conflicto de intereses con alguno de los autores, empresas o instituciones relacionados con el documento.

Las revisiones deben llevarse a cabo con objetividad. Son inapropiadas las críticas personales al autor o autores. Deben expresar sus puntos de vista con claridad, con argumentos de apoyo, así como llamar la atención sobre cualquier trabajo publicado relevante en el tema que no haya sido citado por el autor.

Cualquier revisor o lector puede y debe notificar al editor sobre cualquier similitud sustancial o superposición entre el manuscrito en cuestión y cualquier otro documento publicado de los que tenga conocimiento.

DIRECCIÓN Y EQUIPO EDITORIAL

La directora y el equipo editorial de la *Revista de Filología* son los responsables de decidir cuáles de los artículos enviados a la revista son aceptados y finalmente publicados.

La directora puede consultar con otros editores o revisores en la toma de esta decisión. Los manuscritos se deben evaluar siempre por su contenido intelectual sin distinción de raza, género, orientación sexual, creencias religiosas, origen étnico, nacionalidad o la filosofía política de los autores.

La directora y todo el personal editorial no deben revelar información sobre un manuscrito enviado a cualquier persona que no sea el autor correspondiente, revisores, revisores potenciales, otros asesores editoriales y el editor de sección, en su caso.

Cuando se detecte un intento de plagio, se procederá a retirar el manuscrito presentado.

Los materiales no publicados que figuran en un manuscrito enviado no deben ser utilizados por ningún miembro del equipo editorial para su propia investigación sin el consentimiento expreso y por escrito del autor.

La dirección y el equipo editorial velarán para que todos los trabajos presentados (excepto las reseñas, que son evaluadas por el equipo editorial) estén sujetos a un proceso de revisión por al menos dos evaluadores externos, nacionales o internacionales, expertos en el área de la contribución.

En la revisión se tendrá en cuenta si se trata de una contribución de interés y su metodología es adecuada, si está bien estructurada, con referencias bibliográficas pertinentes, así como el manejo del lenguaje y cualquier comentario de interés para mejorar el trabajo.

Los resultados de la evaluación serán los siguientes: publicable, publicable con modificaciones y no publicable.

Los artículos rechazados no serán objeto de nueva evaluación.

La aceptación de una contribución está limitada por el respeto a los requisitos legales vigentes en materia de difamación, derechos de autor y plagios.

© Los trabajos publicados en la *Revista de Filología* de la Universidad de La Laguna son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlos en cualquier otro soporte o para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia de cualquier producción parcial o total.

SUMARIO / CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

«Una musa vestida con vaqueros»: <i>El casamiento engañoso</i> (Luis Calvo Teixeira, 1970) / «A muse dressed in jeans»: <i>El casamiento engañoso</i> (Luis Calvo Teixeira, 1970) <i>Victoria Aranda Arribas</i>	11
La escenografía en el teatro de Manuel Linares Rivas: el espacio y el tiempo / Scenography in Manuel Linares Rivas' drama: space and time <i>Gabriel Ares Cuba</i>	37
Imágenes siniestras: <i>El dolor de los demás</i> (2018) de Miguel Ángel Hernández / Uncanny images: <i>El dolor de los demás</i> (2018) by Miguel Ángel Hernández <i>Antonio Candeloro</i>	57
El habla de Madrid a finales del siglo XVIII según <i>Los madrileños adoptivos</i> (1790) / The linguistic variety spoken in Madrid in the late 18 th century according to <i>Los madrileños adoptivos</i> (1790) <i>Elisabeth Fernández Martín</i>	85
Los <i>Cuentos surrealistas</i> de Muñoz Rojas / <i>Cuentos surrealistas</i> by Muñoz Rojas <i>María Cecilia Ferreira Prados</i>	109
Entre dogma y resistencia: arma verbal y rehabilitación de la conciencia de mujer en la erografía contemporánea / Between dogma and resistance: verbal weapon and rehabilitation of woman's consciousness in contemporary erography <i>Arthur Freddy Fokou Ngouo</i>	123
El espíritu olímpico en Occidente desde sus orígenes en Grecia y los Juegos Olímpicos de Tokio (1964-2021) / The Olympic spirit in the West from its origins in Greece and the Tokyo Olympic Games (1964-2021) <i>María del Pilar Garcés García</i>	137
«María Luisa Villalba» y <i>La Tarde</i> / «María Luisa Villalba» and <i>La Tarde</i> <i>Juana González González</i>	153



<i>Ofermod</i> y heroísmo humilde: sobre la interpretación de Tolkien / <i>Ofermod</i> and humble heroism: on Tolkien's interpretation <i>Jon Mentxakatorre Odriozola</i>	171
«Du weißt, dass ich Journalist war»: <i>Gonzo Journalism</i> y autoficción en la literatura pop / «Du weißt, dass ich Journalist war»: <i>Gonzo Journalism</i> and autofiction in pop literature <i>Cristina Victoria Paneque de la Torre</i>	191
Fictionalising the unspeakable: Guillermo del Toro's <i>Crimson Peak</i> (2015) as a trauma narrative / Ficcionalizar lo indecible: <i>Crimson Peak</i> (2015) de Guillermo del Toro como una narrativa de trauma <i>Dina Pedro</i>	213
Los paratextos a las traducciones del Cancionero de Petrarca publicadas en España (1983-2016) como espacio para la reflexión acerca de los retos de la traducción intertemporal / The paratexts of the translations of Petrarch's <i>Canzoniere</i> published in Spain (1983-2016) as a space for reflection on the challenges of intertemporal translation <i>Francisco José Rodríguez Mesa</i>	233
Análisis de las políticas y planificaciones lingüísticas postcoloniales de Se- negal desde la ecolingüística / An analysis of the postcolonial language policies and planning in Senegal from an ecolinguistic point of view <i>Oumar Seydi</i>	257
NECROLÓGICA / OBITUARY	
Gregorio Salvador, maestro en La Laguna y más allá / Gregorio Salvador, professor in La Laguna and beyond <i>Manuel Torres Stinga</i>	271
A José Antonio Samper. En memoria de un hombre noble, de un sabio grande / To José Antonio Samper. To the memory of a good-natured and a wise man <i>José Yeray Rodríguez Quintana</i>	277
RECENSIONES / REVIEWS	
Luis Alberto Hernando Cuadrado y M. ^a Azucena Penas Ibáñez (eds.) (2020): <i>Análisis del discurso y registros del habla</i> <i>Laura Arroyo Martínez</i>	281
Lola Pons Rodríguez y Marta Torres Martínez (2021): <i>Las hablas andalu- zas. Glosario de una realidad lingüística</i> <i>José García Pérez</i>	284



ARTÍCULOS / ARTICLES

«UNA MUSA VESTIDA CON VAQUEROS»:
EL CASAMIENTO ENGAÑOSO (LUIS CALVO TEIXEIRA, 1970)*

Victoria Aranda Arribas
Universidad de Córdoba

RESUMEN

El presente artículo arroja luz sobre *El casamiento engañoso* (1970), uno de los episodios de la serie de «dramáticos» *Hora 11* (TVE, 1968-1974). Con guion de Juan Tébar y la dirección de Luis Calvo Teixeira, esta reescritura de la undécima de las *Novelas ejemplares* (1613) traslada la peripecia al siglo XX. En primer lugar, sondearé el nexo de *El casamiento engañoso* con *El coloquio de los perros* en el volumen de Cervantes, ya que ambas vienen soldadas por un marco narrativo –el diálogo entre el alférez Campuzano y el licenciado Peralta– que se omitió en el capítulo televisivo. En segundo lugar, examinaré las divergencias entre los dos *Casamientos* y la modernización de cada lance del relato barroco para ajustarlo a la España de los años setenta.

PALABRAS CLAVE: *El casamiento engañoso*, Cervantes, Juan Tébar, Luis Calvo Teixeira, TVE, adaptación televisiva.

«A MUSE DRESSED IN JEANS»:
EL CASAMIENTO ENGAÑOSO (LUIS CALVO TEIXEIRA, 1970)

ABSTRACT

This paper scrutinizes *El casamiento engañoso* (1970), a television episode for the show *Hora 11* (TVE, 1968-1974). Written by Juan Tébar and directed by Luis Calvo Teixeira, this rewriting of the eleventh of the *Novelas ejemplares* (1613) sets the plot in the twentieth century. First, I will reflect on the linking of this *novella* to *El coloquio de los perros*, given that they both share a narrative frame –the dialogue between Campuzano and Peralta– that is absent in the adaptation. Secondly, I will examine the divergences between the two *Casamientos* and the update of every element of the baroque tale in order to fit the Spain of the seventies.

KEYWORDS: *El casamiento engañoso*, Cervantes, Juan Tébar, Luis Calvo Teixeira, TVE, Television Adaptation.



1. HORA 11: INNOVAR DELEITANDO

La crítica sobre las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes acostumbra a supeditar *El casamiento engañoso* a *El coloquio de los perros*, dos textos hermanados por su marco narrativo. Bastará aludir al libro de El Saffar, que conjeturó que «the *Casamiento* [...] is so clearly oriented toward the *Coloquio* [...] that it is difficult to say much more about it in isolation from the story it appears designed to frame» (El Saffar 1974: 72). Además, dicha novelita «se vuelve problemática por ambigua y por su diferencia con [el resto]: [...] es la más corta, es la temporalmente más limitada y no tiene un final feliz» (Díez Fernández 2019: 160)¹. En resumidas cuentas, en la comparación, o en la simple relación con el agudo *Coloquio* entre Cipión y Berganza, «siempre ha llevado [*El casamiento engañoso*] las de perder» (García López 2013: 1053)².

Pero si esta regla se confirma dentro del mundo universitario, el audiovisual le ha dado la espalda casi por completo a la plática canina para interesarse, en cambio, por el tormentoso matrimonio del alférez Campuzano con Estefanía de Cacedo³. En 1970, Juan Tébar (Madrid, 1941) escribió una versión de la undécima de las *Ejemplares* que Luis Calvo Teixeira (Ceuta, 1936-Marbella, 2015) dirigiría para *Hora 11*, longevo espacio de «dramáticos» de Televisión Española. De hecho, se sumó en 1968 al cuarteto de programas basados en obras literarias que integraron *Novela* (1963-1978), *Estudio 1* (1965-1984) –sin duda el más notable–, *Teatro breve* (1966-1981) y *Teatro de siempre* (1966-1979)⁴. La iniciativa, atribuida a la actriz argentina Susana Mara –protagonista de varios de sus episodios⁵–, se distinguió por trasladar

* Este artículo se inscribe en el marco del Proyecto de Excelencia I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P) y también del Proyecto I+D+i del Programa Operativo FEDER Andalucía *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega* (UCO-1262510). Ve la luz gracias a un contrato FPU concedido por el MECED.

¹ Según López Rubio (2016: 151), *El casamiento* «modifica el paradigma matrimonial establecido [por Cervantes]», ya que es la única, junto con *El celoso extremeño*, que retrata lo que sucede después del matrimonio y en la que los contrayentes no son jóvenes.

² Tanto es así que Zimic (1996) y Parodi (2002) no le dedican atención particular en sus dos monografías, citando sus discursos a *El coloquio de los perros*. Para González de Amezúa y Mayo (1958: 383), sin embargo, «respírase en toda ella un ambiente de frescura, de verdad, tanto o más que en ninguna otra de [las] *Ejemplares*».

³ Solo el televisivo *Licenciado Vidriera* del novelista y director Jesús Fernández Santos (*Los libros*, 1974) recicló algunos apuntes de *El coloquio de los perros*, aunque siempre en boca de sujetos humanos. Véase Aranda Arribas y Bonilla Cerezo (2018).

⁴ Recordemos que «from Francoism, through Transition, to the consolidation of socialist dominance, period drama held a major place on Spanish television» (Smith 2006: 31).

⁵ Apareció en *La cabeza del Bautista* (28/04/1968), *La loba* (09/12/1968), *El inocente* (23/12/1968), *Domingo* (30/01/1968), *El caso de las petunias pisoteadas* (06/01/1969), *El valiente* (13/01/1969), *Compañerismos* (08/06/1969), *Una cruz para Electra* (15/06/1969), *La marquesa de Larkspur* (22/06/1969), *Mi amor es traicionero* (24/08/1969), *El alma sin luz de Ana Blei* (1969), *Un jardín de senderos que se bifurcan* (20/04/1973) y *Una cortina de humo* (17/08/1973) (https://www.imdb.com/title/tt1852410/?ref_=nm_flmg_act_4).

piezas escénicas y ficciones previas a la Guerra Civil (Fernández Fernández 2010: 150). Permanecería en antena hasta 1974, aunque durante el último bienio «estuvo jalonada por continuos cambios respecto del día de la semana en que se emitía, si bien su horario nocturno se mantuvo en torno a las 23.00 horas» (Fernández Fernández 2010: 150).

Participaron en *Hora 11* varios de los primeros egresados de la Escuela Oficial de Cine. A saber: Josefina Molina (*El hombre que corrompió una ciudad*, 1972; *El cochero*, 1972; *Vera, un cuento cruel*, 1971; *La prudente venganza*, 1971; *Blasones y talegas*, 1971; *Eleonora*, 1971; *La marquesa de O*, 1971; *La metamorfosis*, 1968), Miguel Picazo (*El incongruente*, 1974; *Rinconete y Cortadillo*, 1971) y Pilar Miró (*La falsa amante*, 1972; *Los desterrados de Poker Flat*, 1972; *Un cuento californiano*, 1971)⁶. Gracias a tan ilustre plantel, los estudios Miramar de Barcelona se convertirían en «ávidos laboratorios de experimentación donde afamados realizadores [filmaron] las obras más arriesgadas de toda su carrera» (Guarinos 2010: 113).

Contagiados de su innovador espíritu, la pareja responsable de este *Casamiento engañoso* ambientó la novelita de Cervantes en los años setenta de la pasada centuria. Y su propuesta, quizá por arriesgada, supo convencer a los expertos:

Después de comprobar el muy mediocre resultado de *La gitanilla* en *Novela*, estamos dispuestos a aceptar toda clase de innovaciones y entre ellas las de Tébar, que nos pareció inteligente y humorística, con apuntes críticos muy dignos de ser destacados sobre nuestra sociedad y su sentido de las apariencias. Entre la libérrima adaptación de *El casamiento...* y la apollada *mise en scène* de *La gitanilla*, donde naufragó el espíritu de las novelas cervantinas, nos quedamos con la primera (Baget Herms 1970: 58)⁷.

Tanto Tébar como Calvo Teixeira colaboraron a menudo en los seriales de RTVE. El madrileño se licenció en Filología Románica y en Dirección por la EOC. Es asimismo articulista y narrador, y llegó a recibir el Premio Uve para relatos de terror en 1982. No en balde, sus obras muestran cierta tendencia a lo fantástico: uno de sus primeros cortos se tituló *¿Qué hay en el desván?* (1967), escribió *Poe o la atracción del abismo* (Emilio Martínez Lázaro, 1974) para *Los libros* (1974-1977), y su triunfo más reseñable se adscribe también a este género: el guion de *La residen-*

⁶ *El casamiento engañoso* no fue la única novela barroca rodada para *Hora 11*, aunque sí la que abonó el camino. A *La prudente venganza* (Lope de Vega, *La Circe*, 1624) de Josefina Molina y al *Rinconete y Cortadillo* de Miguel Picazo se uniría después *La ilustre fregona* (1973) de Luis Sánchez Enciso.

⁷ El crítico se refiere a la miniserie de cinco capítulos rodada para *Novela* (13-17 de abril de 1970), que ofrecía adaptaciones divididas en entregas de veinte minutos. Esta fue la única vez que *La gitanilla* se trasladó a la pequeña pantalla. Dirigida por Manuel Aguado, el guion corrió a cargo de Rodrigo Rubio y Rosa Romá. Tina Sainz y Luis Valera interpretaron a Preciosa y a Juan de Cárcamo. Aguado procuró recrear el costumbrismo de Cervantes, aunque sin salir demasiado airoso. Prueba de ello son los bailes que se repiten en todas las entregas y que no traspasan el umbral del artificio.



cia (1969), junto con Narciso Ibáñez Serrador⁸. Sin embargo, dicha inclinación no se refleja en el capítulo de *Hora 11*, a no ser que consideremos terrorífico el relato de un matrimonio mal avenido.

Calvo Teixeira cursó la carrera de Letras y se consagraría a la ficción, además de regentar el Teatro Alfíl. Entró a formar parte de TVE gracias a un certamen de guiones. Desde los años sesenta, estuvo al frente de numerosos dramáticos en *Hora 11* y *Teatro de siempre* (1966-1972)⁹. Además, destacan en su filmografía televisiva el documental *El arte de vivir* (1982), *Viaje alrededor de una pareja* (1970) y *Horas doradas* (1980), ambiciosa coproducción entre Canadá, España y Estados Unidos grabada en Toronto y dividida en trece episodios, que contó con la presencia de estrellas como Raphael, Rocío Jurado, Gloria Gaynor, Charles Aznavour, Jerry Lewis y Tina Turner. Entre sus trabajos para la pequeña pantalla destaca *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta* (1977, Premio Italia de Televisión), adaptación de la obra de Olga Manzano y Manuel Picón, quienes se inspiraron a su vez en un poema de Neruda¹⁰. Cosechó aplausos la serie documental *Exposiciones universales, un mundo en Sevilla* (1992), emitida con motivo de la «Expo del 92»¹¹. Su trayectoria cinematográfica no es muy extensa: solo se encargó de una de las partes del filme *Cuentos eróticos* («Hierbabuena», 1980) y de la transposición de la novela de Juan Carlos Onetti *Para una tumba sin nombre* (1980)¹². En calidad de guionista, sí que colaboró asiduamente con TVE. Ya en el 2005, se le concedería el Premio Talento de la Academia de Televisión.

Como he señalado, *El casamiento engañoso* de *Hora 11* sitúa los hechos en el mismo año de producción de la cinta (1970). Por consiguiente, Tébar y Calvo Teixeira hicieron un doble proceso de adaptación: de la Edad de Oro al último tercio del siglo xx y del soporte literario al cinemático. Lo desgarnaré en los siguientes epígrafes.

⁸ Tébar había trabajado ya con el visionario «Chicho» en *Historias para no dormir* (1966-1982), para las que escribió *El vidente* (1967) y *La casa* (1968) (<https://www.imdb.com/name/nm0879376/>).

⁹ Heredero de *Estudio 1*, *Teatro de siempre* se caracterizaba por la exclusiva emisión de piezas clásicas. Su primer mediodía literario fue *Electra* (Fernando Delgado, 21/11/1966), pero poco a poco acudiría a títulos de la edad moderna y contemporánea: *El castigo sin venganza*, *El alcalde de Zalamea*, *El sí de las niñas*, *El abanico de Lady Windermere...* (<https://www.imdb.com/title/tt0451590/>).

¹⁰ Véase especialmente Gozalo (04/06/2015).

¹¹ Sobre el mismo tema publicaría un libro de cuentos (*Los gorriones del Crystal Palace*, 2000). Nunca dejó de lado su faceta de escritor, por la que ganó el Premio Albahaca de Leyendas y resultó finalista del Café Gijón de Novela.

¹² Uso la voz «transposición» según las teorías de Watson, para quien se trata de una adaptación a mitad de camino entre la fidelidad y la interpretación. Converge con la primera en la voluntad de servir al autor literario reconociendo los valores de su obra, y con la segunda en poner en pie un texto filmico que tenga entidad por sí mismo. Véanse Mínguez Arranz (1998: 37-39) y Sánchez Noriega (2000: 64-66). Remito especialmente a Wolf (2001: 149).

2. LA AUSENCIA DE MARCO: UN DIVORCIO ENGAÑOSO

La novela de *El casamiento engañoso* comienza en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, donde el alférez Campuzano se somete a un tratamiento contra la sífilis que le hará sudar «en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora» (Cervantes 2013: 521)¹³. A las puertas de la ciudad castellana se cruza con un viejo amigo, el licenciado Peralta, que lo invita a su mesón para que le relate todo lo sucedido. Descubriremos entonces que en cierta coyuntura intimó en una posada con una mujer que se negó a mostrarle el rostro, despertando así su curiosidad; y que, poco después, el militar acudió a su casa, donde al fin pudo contemplarla sin celajes y conocer sus «nobles» intenciones: aunque se confiesa prostituta, Estefanía buscaba ahora un buen «marido a quien entregar[se] y [...] tener obediencia» (Cervantes 2013: 525-526); y a Campuzano le parecía una opción muy apetecible. Luego de reparar en la hacienda de la supuesta dama, el protagonista aceptó su oferta.

Pero el enlace duraría apenas una semana, pues al séptimo día tomó la vivienda otra mujer que decía ser su dueña, obligándolos a abandonarla sin tardanza. Estefanía le explicó entonces a su cónyuge que se trataba de Clementa Bueso, buena amiga a la que había cedido su hogar para seducir a un caballero. El alférez la creyó y juntos se hospedaron en la casa de una conocida de su esposa, responsable de sacarlo de su engaño: la tal Clementa era la legítima titular de aquella mansión y su consorte no tenía «casa, ni hacienda, ni otro vestido del que [traía] puesto» (Cervantes 2013: 531).

Furioso, Campuzano se apresuró a buscarla para darle su merecido, pero de nada sirvieron los esfuerzos. Al regresar a su alojamiento, se percató de que Estefanía había huido, despojándolo a su vez de sus bienes más preciados. Y, no contenta con eso, le contagió la sífilis.

Terminada la anécdota, el militar se vanagloria de que las prendas que le robó su mujer eran de escaso valor, dado que se había fingido opulento para conquistarla. Y Peralta, atónito, le responde, citando a Petrarca, que «el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar [si] es engañado» (Cervantes 2013: 533).

Pero su sorpresa irá en aumento cuando Campuzano le enseña un cartapacio con un diálogo entre dos alanos –o quizá mastines– que oyó desde la cama del hospital y se entretuvo en transcribir la noche anterior. Peralta acepta leerlo mientras su compinche se echa una siesta, si bien le deja clara su incredulidad¹⁴. Es así como Cervantes da inicio al soberbio *Coloquio de los perros*. Al final de esta novela-diálogo, reaparecen los dos camaradas y el licenciado emite su veredicto: «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien com-

¹³ Como recoge González de Amezúa (1958: 385), «el mal francés [...] era para desgracia de aquella sociedad un verdadero cáncer».

¹⁴ Según Estévez Molinero (2008: 173), «la [...] presencia de Campuzano, representado en actitud durmiente y así visualizado por los perros, dentro del propio *Coloquio*, [...] además de intercambiar la perspectiva entre alférez y perros y cuestionar la verdad del uno y los otros según la óptica de quien mire, tiende narrativamente un puente hacia el marco que constituye *El casamiento*».



puesto que puede el señor alferez pasar adelante con el segundo»; y, así, ambos se marchan a «recrear los ojos del cuerpo», pues ya han divertido los del entendimiento (Cervantes 2013: 623)¹⁵.

No son pocos los trabajos dedicados a la curiosa trabazón de este par de relatos. Casalduero (1969: 237) aseveró que se trata «de una sola novela, no [de] dos», mientras que para Williamson (1990: 187) ambas son, en rigor, «un solo texto autobiográfico dividido en dos planos narrativos mutuamente dependientes». Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1997: xxxiv) defienden, por su parte, que nos hallamos ante «dos novelas, tal y como las entiende y enumera su autor, porque su contenido narrativo es completamente autónomo»; matizando, eso sí, que «deben ser analizadas a la par, dado que están íntimamente unidas» (xxxix). Pero fue Rodríguez-Luis (1984: 121) el que las demedió con mayor contundencia:

la necesidad de explicar tan sutilmente la relación entre ambas novelas subraya su independencia mutua, o cómo, de no existir el epílogo de la historia de su matrimonio en que cuenta Campuzano a Peralta que escuchó y puso por escrito el curioso coloquio, la existencia de una novela no implica en modo alguno la de la anterior o la de la siguiente.

Coincido con el crítico cubano en que la ocurrencia de Cervantes no se cifró en un solo cuento, ni tampoco en uno nuclear (*El coloquio de los perros*) al que precede un prólogo (*El casamiento engañoso*). Hablamos de dos novelas enlazadas por un marco que trasciende la división del texto diseñada por su autor. *El casamiento engañoso* no comienza, pues, con el encuentro entre Campuzano y Peralta en Valladolid, sino cuando Estefanía conoció al alferez. Del mismo modo, *El coloquio de los perros* termina con la promesa de una segunda noche en la que se nos contará la vida de Cipión (última intervención canina)¹⁶, y no con los comentarios de los amigos a propósito de la lectura. Lo que resta, entonces, es el armazón, un marco apenas connotado que, si se eliminara, dejaría dos historias del todo independientes entre sí.

Según Álvarez Martínez, el problema tiene solución si se distinguen dos partes dentro de *El casamiento engañoso*: «a) un coloquio entre [los protagonistas] [...]; y b) un monólogo: la narración del matrimonio desgraciado del alferez [...] que, al

¹⁵ Según Asensi Pérez (2008: 114), este corolario supone «otro aplazamiento respecto al problema del estatuto de la verdad o falsedad de los hechos descritos en el cartapacio. [...] Ello, no obstante, es otro aplazamiento respecto al problema del estatuto de la ficción que con tanta fuerza se plantea en estos relatos. De lo contrario, ¿por qué habría —y es solo un ejemplo entre muchos— distinguido entre pastores reales y pastores ficticios, incluyendo en su relación a los reales y proscribiendo los libros engañosos? Que Peralta concluya de la manera que lo hace parece más el reconocimiento de una impotencia que una solución».

¹⁶ Habrían de pasar más de dos décadas para que el jienense Ginés Carrillo Cerón se decidiera a publicar una secuela (*Novela o coloquio que tuvieron Cipión y Berganza, perros que llaman de Mabudes. Segunda parte de la que hizo Miguel Cervantes de Saavedra en sus novelas*) en la muy ignorada colección *Novelas de varios sucesos en ocho discursos morales* (Granada: Blas Martínez 1635). Véanse Madroñal Durán (2013) y Lauer (2016).

igual que *El coloquio de los perros*, se halla engastado en el primero» (Álvarez Martínez 1994: 30). Dicha circunstancia nos permite aislar la trama de *El casamiento engañoso* y a Juan Tébar acometer una versión televisiva como la suya, que desecha la *cornice* y la última de las *Ejemplares*.

Merece la pena plantearse por qué Cervantes imbricó de ese modo sus cuentos y qué aporta en realidad Peralta. Para responder a esta pregunta, reparemos antes en la ausencia de un marco para toda la colección. Rey Hazas (2013: 10) defendía que el volumen del alcalaíno se funda en «la relación individualizada entre cada narrador y cada lector, que permite a novelas dispares integrarse en un todo, pues las doce tienen, en cada caso, el mismo lector, y a él, a su lectura, corresponderá o no enmarcarlas».

Por su parte, Ruta (2012: 43) arguyó que el marco «está constituido por el “Prólogo” del autor y el ‘Epílogo’ representado por el final de *El coloquio de los perros*»¹⁷:

el razonamiento de tipo metanarrativo formulado por Cervantes antes de entrar [...] en sus relatos, y en el momento de salir de ellos, se sitúa en el presente del acto comunicativo. Más aún: la frase del «Prólogo» que reza «sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios. [...] Horas hay de recreación donde el afligido espíritu descanse», se daría la mano con la que cierra la duodécima novela; la única, por cierto, que posee un narrador/lector explícito: cuando el licenciado Peralta [...] pone el punto y final a su lectura del cartapacio que contenía la *Novela y coloquio*, salidos de la pluma del alférez Campuzano –una proyección de ese yo-Cervantes del introito [...]–, que despierta en ese preciso instante, le dice a su camarada: «Yo alcanzo el *artificio* del coloquio y la *invención*, y basta. Vámonos al Espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento» (Ruta 2004: 120)¹⁸.

Martín Morán (2015) arriesgó que la falta de una *cornice* se compensa en los desenlaces de *La gitanilla*, *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia*. En todos ellos, el autor del *Quijote* hace mención de uno o varios personajes que se ocupan de fijar por escrito aquello que se acaba de narrar

¹⁷ Comparte su conjetura Berruezo-Sánchez (2017: 23): Cervantes, bebiendo de las técnicas de los *novellieri*, «se vincula a la tradición del prólogo-proemio en las *Ejemplares* y utiliza el *leitmotiv* de la ejemplaridad para conferirles mayor unidad. De hecho, la ejemplaridad subyace en todas las colecciones de cuentos, incluso en el *Decamerón*, especialmente en los flancos moralizantes [...] de las novelas incluidas en estructuras de prólogo-proemio como *Il Novellino* [1476] de Masuccio».

¹⁸ Hermosilla Álvarez (2008: 243) opina que «el *Casamiento-Coloquio* ofrece una construcción especular donde Campuzano, en cuanto emisor, se corresponde con Berganza y Peralta con Cipión en el papel de destinatario. Pero, a su vez, Campuzano se convertirá en el oyente del relato de Berganza y éste en el receptor de la narración de la bruja. Nos hallamos ante unas novelas que sugieren la idea del doble, del “otro”. De ahí que Campuzano tenga un amigo y Berganza –a un tiempo perro y hombre– un compañero (quizás hermano gemelo suyo), lo que posibilita el diálogo».



«oralmente»¹⁹: «con [tales] estrategias conclusivas, [...] [a imagen de] sus maestros italianos, trata de hacer desbordar el sentido de sus relatos más allá de los límites de la conclusión estructural de la acción» (Martín Morán 2015: 75).

Dicha maniobra viene signada precisamente por la carencia de marco, ya que los relatos «cobran nueva vida en los intercambios dialógicos entre los narradores y su auditorio; se produce una especie de trasvase del sentido del relato a la enunciación del mismo, que transporta la enseñanza moral desde la diégesis al mundo de la brigada de narradores y desde este al del lector» (Martín Morán 2015: 74).

Ahora bien, Cervantes no se sirvió de este recurso para *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, ya que las dotó de un marco explícito que a) daba pie a sus historias y b) permitía juzgarlas una vez concluidas. En *El casamiento*, la brevísima intervención de Peralta resulta del todo «imprescindible para captar el verdadero sentido de la novela, que sin ella quedaría falseado, a pesar de que, muy significativamente, el licenciado no cuenta nada y se limita a escuchar las palabras de su amigo» (Rey Hazas y Sevilla Arroyo 1997: xxxvii). En efecto, gracias a Peralta acabaremos descubriendo que, en el matrimonio de Campuzano, «pata es la traviesa» (Cervantes 2013: 534); y también es él quien advierte al alférez que no tiene derecho a quejarse de su situación, pues aceptó aquel enlace con aviesas intenciones. Jiménez Heffernan (2008: 274) hizo hincapié en la

centralidad de lo auditivo en una *novella* como *El casamiento*, en la que la motivación de su coloquio interno no es otra cosa que la refutación de la murmuración: el alférez trata de vacunarse contra los rumores que sobre su vergonzante caso puedan haberse diseminado, y la estrategia que escoge, ciertamente original, es narrar él mismo su caso, con sucesos nuevos y peregrinos, junto a otro caso cuyos sucesos «exceden a toda imaginación», el caso del coloquio de dos perros.

No hay duda de que la historia del alférez, por tratar de un asunto íntimo, no ha sido objetiva en modo alguno. Con la introducción del licenciado, Cervantes sugiere que «un solo punto sobre la realidad puede ser engañoso» (Rey Hazas y Sevilla

¹⁹ El epílogo de *La gitanilla* reza: «se hicieron las bodas, se contaron las vidas, y los poetas de la ciudad, que hay algunos, y muy buenos, tomaron a cargo celebrar el extraño caso, juntamente con la sin igual belleza de la gitanilla. Y de tal manera escribió el famoso licenciado Pozo que en sus versos durará la fama de la Preciosa mientras los siglos duraren» (Cervantes 2013: 108). En *La española inglesa* unos clérigos que observan la escena se quedan pasmados por lo sucedido y ruegan a Isabela que «pusiese toda aquella historia por escrito, para que la leyese su señor el arzobispo, y ella lo prometió» (Cervantes 2013: 262). En *La ilustre fregona* se lee: «Dio la ocasión de *La ilustre fregona* a que los poetas del dorado Tajo ejercitasen sus plumas en solemnizar y alabar la sin par hermosura de Constanza» (Cervantes 2013: 439). He aquí, por último, el de *Las dos doncellas*: «los poetas de aquel tiempo tuvieron ocasión donde emplear sus plumas, exagerando la hermosura y los sucesos de las dos tan atrevidas cuanto honestas doncellas, sujeto principal deste extraño suceso» (Cervantes 2013: 480). De esta manera, el alcaláino acertó de pleno, habida cuenta de que «lo que el lector tuvo hasta entonces entre manos ya no es lo que era, sino que constituye materialmente la prueba manuscrita, o una copia en su defecto, de la historia que los protagonistas redactaron sobre sus aventuras» (Montcher 2011: 625-626).

Arroyo 1997: xxxvii). Pues bien, en la adaptación de Calvo Teixeira este marco se sustituirá por otro de índole puramente didáctica. El episodio de *Hora 11* no arranca en el Hospital de la Resurrección: el primer plano del telefilme corresponde al retrato, atribuido a Juan de Jáuregui, que se viene identificando con el Manco de Lepanto. Tres años después, haría lo mismo Fernández Santos en su traslado de *El licenciado Vidriera* (1974). Y ambos repitieron así una falacia tres veces secular. En 1971, casi se habían cumplido las bodas de plata desde que Lafuente Ferrari (Lafuente Ferrari 1948: 48-51) desmontara todas las leyendas sobre semejante cuadro: en especial la de que perteneció al conde del Águila y que saliera del pincel de Carducho, o bien de los de Alonso del Arco, quien, a su vez, pudo haberlo copiado de uno perdido, acaso del citado Jáuregui o de Francisco Pacheco. Sin embargo, el sospechoso parecido con el grabado de la edición inglesa de 1738 de las *Ejemplares*, patrocinada por el barón de Carteret, y más todavía con la copia grabada por Folkema al frente de la edición impresa en La Haya, en 1739, echó por tierra cualquier veracidad del lienzo, que, antes de desembocar en las manos del conde de Águila, había pasado por las del anticuario Bracho.

Seguidamente, la cámara de *El casamiento engañoso*/TVE hace un barrido por un salón que luego reconoceremos como el de doña Estefanía. Un lento *travelling* intercalado con dos imágenes (0:20-0:38) que evocan otros tantos episodios del *Quijote*: los molinos (I, VIII) y el rebaño de ovejas (I, XVIII). No nos engañemos: se trata de las aventuras más conocidas –y no necesariamente leídas– del *Ingenioso hidalgo*. En cierto modo, para «pintar» a Cervantes como padre de la novela moderna, Calvo Teixeira hizo suya la que Mazzocchi (2014: 66) llamara «poética del fragmento», rememorando una batalla entre Croce y De Robertis. El hispanista italiano la glosaba así: se trata de «la renuncia del hombre contemporáneo a la comprensión de la totalidad de la realidad, y [por ello] a la construcción de la obra cabal», en la medida en que De Robertis había abogado por el análisis con lupa de los detalles –aquí las fotos fijas de molinos y corderos– para llegar a comprender el *Furioso* de Ariosto. O siquiera un resumen²⁰.

En el capítulo de *Hora 11*, una voz *off* prepara al espectador para lo que está a punto de visionar:

Miguel de Cervantes vivió en la encrucijada crítica de los dos Siglos de Oro, el xv y el xvi [sic], cuando dos estéticas enfrentábanse en el orden literario y cuando en lo histórico, frente a una grandeza incomparable, empezaban a asomar los gémenes de la decadencia. Recogiendo todas las modas y géneros que se agotaban y

²⁰ El plano de los molinos, sin motivo aparente, se repite en el minuto 1:36. He aquí lo que Gilles Deleuze (1984: 179) clasificó como «imagen pulsión»: «el realismo de la imagen-acción se opone al idealismo de la imagen-afección. [...] Pero, entre los dos, nos topamos con un par extraño: mundos originarios-Pulsiones elementales. Un mundo originario no es un espacio cualquiera (aunque pueda asemejarsele), porque no surge sino en el fondo de medios determinados; pero tampoco es un medio determinado, el cual deriva solamente del mundo originario. Una pulsión no es un afecto, porque es una impresión, en el sentido más fuerte, y no una expresión; pero tampoco se confunde con los sentimientos o las emociones que regulan o desarreglan un comportamiento».



asomándose a las nuevas formas del xvii, Cervantes abre y cierra los nuevos tipos de novela de su tiempo a la vez que crea la novela humana y moderna. En muchos momentos de su obra nos hace vivir la angustia del mundo heroico al ser arrinconado por una generación de espíritu bien diverso. Esta postura crítica frente a su época hace de Cervantes uno de los escritores más actuales de toda la literatura del Siglo de Oro. Sus temas, sin apenas forzarlos, pueden ser trasladados a nuestra realidad actual. Juan Tébar, tomando como base la idea de *El casamiento engañoso*, novela que le sirvió a Cervantes como introducción a *El coloquio de los perros*, ha construido, en versión muy libre, una sátira de ciertos aspectos del matrimonio de hoy (00:00-1:57).

Tales arranques eran comunes en las series librecas de aquella época, y dejaban al aire las costuras de su didacticismo. De hecho, «lo más característico de la producción [de los sesenta y setenta] fue que no hubo reparos en presentar el tapiz pedagógico que envuelve las ficciones televisivas» (Palacio 2001: 153). Algo parecido se registra en *El licenciado Vidriera* de Jesús Fernández Santos, prologado por el académico Alonso Zamora Vicente²¹. Pues bien, aunque Tébar omitió aquí el motivo del busto parlante, lo cierto es que echó un grosero borrón al acotar los Siglos de Oro entre el xv y el xvi. Asimismo, los datos se antojan un punto vagos. No queda nada claro el guiño a esa «generación de espíritu bien diverso» que arrinconó al mundo heroico y que quizá aluda a la picaresca como reverso de la caballería. A su vez, podría discutirse que Cervantes abriera, pero también cerrara, los nuevos tipos de novela de su tiempo. Y no digamos ya las «dos estéticas que se enfrentaban en el orden literario». Según su fallida cronología, habría que pensar en la controversia entre los que defendieron la poesía del Cancionero (la *Reprehensión* de Cristóbal de Castillejo) frente a los itálicos modos de Boscán y Garcilaso. Sin embargo, lo más seguro es que aludiera a la dicotomía –segunda falacia– entre cultos (Góngora) y conceptistas (Quevedo), ya en el Barroco. Circunstancia que obligaría a pensar en otro español que arrastró el lastre de la enseñanza de la literatura durante los cincuenta, aún deudores del magisterio de Menéndez Pelayo²². Con todo, lo más triste es que tampoco libra al *Casamiento engañoso* de su etiqueta de prólogo novelístico del *Coloquio de los perros*» (Avalle-Arce 1985: 20).

²¹ Véase Fernández Fernández (2010: 118-119).

²² Véase Alonso (1984). Carreira (1986: 33-35) ofrece un fino resumen de esta falsa antinomia. El quid del asunto se lo debemos a Collard (1967: 13-15): «Para Lope los profanadores del cultismo (los culteranos) no son en verdad cultos; son los que sin ton ni son abusan del ‘culteranismo’, puesto de moda a partir de Góngora, aunque no por él inventado. [...] De hecho, Góngora perdió el aplauso *general* solo porque se pasó al preexistente culteranismo. La voz adjetival no surgiría hasta 1622. La utiliza Quevedo junto con otras formas análogas que inventa para escarnecer a los cultos: cultedad, cultosa, cultero, cultería, cultigrafía y culterano». Para cualquier análisis sobre el conceptismo es de obligada referencia el libro de Blanco (1992). Véanse especialmente «Le champ sémantique du *concepto* en Espagne» («Agudeza et culture») (38-43), «Un troisième terme, le *concepto*» (54-56) y «Baltasar Gracián ou l’*agudeza* triomphante» (245-314).



De igual modo, esta obertura hace aquí las veces de marco, si bien fuera de la diégesis, y sumerge al público en el interior de la trama. Seremos nosotros, y no Peralta, quienes pongamos el atento oído al servicio de Campuzano, que ya no responde por ese nombre. Empero, se hace difícil, por no decir imposible –salvo milagros como los de *El moderno Sherlock Holmes* (*The Modern Sherlock Holmes*, Buster Keaton, 1924) o *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985)– que le demos nuestra opinión sobre su conducta a Miguel (Ricardo Merino), el Campuzano televisivo. Es por eso por lo que, casi al final, lo sorprendemos en el *hall* del mismo hotel donde comenzó el capítulo charlando con Juan (Manuel Calvo), el recepcionista, ya bien enterado de su desgracia:

JUAN. Vaya, conque ha sido una boda con trampa, ¿eh? ¡Pero quién te mandaría a casarte!

MIGUEL. Y tanto, Juan, y tanto. Y vaya trampa... Ni la casa era suya, ni la criada era criada, ni ella tenía un duro... Pero ¿cómo iba a pensarlo yo? Tú mismo me dijiste: «Fíjate en aquella, que parece de dinero. Es una buena presa». En cuanto le hablé de cuenta corriente y de viñedos... Pobre de mí, si mi padre no ha tenido en su vida ni una parra en Ocaña (33:52).

Juan lo acusará después de ingenuo, a lo que el recién casado responde que él también se la ha jugado a su mujer, pues se fingió rico y encima le expidió un cheque sin fondos. Como puede verse, el recepcionista sustituye al bueno de Peralta, convirtiéndose en el segundo narratario del capítulo –él sí puede intervenir en los hechos, si bien su papel se reduce a la observación y escucha pasivas–. A esto se añade que, durante el desenlace, la imagen del vestíbulo se congela y una voz *over* pronuncia las siguientes palabras:

Y sabida ya por vuestra merced la historia de este casamiento, se me ocurre traer a la memoria dos versos de Petrarca que dicen en castellano que «el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe dejar engañar nunca». Así, yo no me quejo, pero lastímome, que el culpable no por conocer su culpa deja de sentir la pena del castigo (38:19).

Esta réplica fusiona un par de intervenciones de Peralta y de Campuzano²³. Aquí la primera persona gramatical remite forzosamente a Miguel. Y se ha de entender, pues, que su receptor inmediato es de nuevo el público, cuya función de narratario reaparece en la despedida para enlazar con el prólogo didáctico.

Pero hay una divergencia capital entre la *cornice* literaria y el epílogo televisivo: mientras Estefanía le transmitió la sífilis al pobre Campuzano como único

²³ «—No sé qué responderos –dijo Peralta– si no es traeros a la memoria dos versos de Petrarca, que dicen: *Ché si prende diletto di far fiode, / Non si de lamentar si altri l'inganna*. Que responden en nuestro castellano: 'Que el que tiene costumbre y gusto de engañar a otro no se debe quejar cuando es engañado'. —Yo no me quejo –respondió el alférez–, sino lastímome, que el culpado no por conocer su culpa deja de sentir la pena del castigo» (Cervantes 2013: 533).



souvenir de su idilio, Miguel conserva su salud en *El casamiento engañoso* de TVE. Si bien se mira, en la penúltima de las *Ejemplares*, la dolencia del alférez tenía un doble objetivo que nada incumbe al turbulento matrimonio: el aspecto del protagonista desazona a Peralta, que acabará interrogando a su amigo por la causa de sus achaques y detonando el relato de sus trabajos. En segundo lugar, tal vez la purga de Campuzano le impida distinguir entre la realidad y el delirio.

De ahí la verosimilitud de esa segunda novela, *El coloquio de los perros*, que el enfermo asegura verídica, frente al descreimiento de Peralta. Las posibles alucinaciones provocadas por la fiebre permiten otorgar crédito a la palabra del alférez: los mastines parlantes han existido, aunque solo fuera en su cabeza²⁴. Se trata sin duda de uno de los entresijos más sofisticados de la colección: «Cervantes no solo vincula [...] la sífilis con las cortesanas, sino que irónicamente hace que los padecimientos causados por Estefanía [...] conduzcan a Campuzano a presenciar el prodigio narrado en el *Coloquio de los perros*, posible fruto de [...] [la paranoia] durante su [...] enfermedad» (Sáez 2011: 176). Esto da pie, según Casaldueiro (1969: 245), al «sueño de la creación literaria»: «el alférez que está ante el licenciado no es ya el hombre que ha sufrido y padecido, sino el autor que entrega al mundo su obra».

Esta recompensa le será negada a Miguel en el medimetraje de Calvo Teixeira: aunque se mantiene sano, tiene pendiente la asignatura de otra mujer a la que sangrar, si bien el recuerdo de Susana se impone al desengaño. Lo veremos enseñada.

3. UN CASAMIENTO ENGAÑOSO DE CHAQUETA Y PANTALÓN

El casamiento engañoso de *Hora 11* no fue una adaptación al uso, lo cual, ya desde el incipit, se pone en conocimiento del público. Además del fallido prologuillo, los títulos de crédito vuelven a informar del experimento de Tébar: en primer lugar, se muestra un plano en el que leemos «El casamiento engañoso»; y, a continuación, en letras capitales historiadas –acompañadas por *El baile del bufón* de Los Relámpagos, tema que anticipa la naturaleza de los personajes–:

De cómo Juan Tébar se tomó la libertad de vestir la novela ejemplar de don Miguel de Cervantes de pantalón y chaqueta. De cómo la interpretaron Carmen Fortuny, Ricardo Merino, Conchita Goyanes, Berta Labarga, Joaquín Dicenta, Ofelia Zapico y Manuel Calvo. De cómo la dirigió y realizó Luis Calvo Teixeira, y de cómo fue producida por Televisión Española.

²⁴ Para Clamurro (1997: 251), «[Campuzano's] venereal disease is especially appropriate to the question of the telling of tales [...]. But the addition of this medical aftermath, the diseased souvenir of greed and sexual, sensual indulgence, makes the need to explain his case, to contextualize the shameful history, even more urgent». También Maestro (2007: 286) entiende que, «en el peor de los casos, Campuzano no es un mentiroso, sino un enfermo crédulo de sus propios delirios».



Tanto la tipografía como la sintaxis para anunciar el reparto –evocadora de la de los capítulos del *Quijote*– procuran insuflar barroquismo a esta historia contemporánea. Luego queda claro que la adaptación de TVE no quiso desmarcarse del texto base. Sus creadores eran conscientes de que el prestigio de Cervantes otorgaba a su producción un interés nada despreciable. De ahí las alusiones a la obra maestra del complutense, que tampoco cesarán dentro de la propia trama.

Sin embargo, los rasgos que miran al pasado contrastan con otros que sitúan la peripecia en 1970. Así, tras los créditos, asoma el primer espacio ficcional: el vestíbulo de un hotel de lujo. El episodio presenta una escenificación de comedia, sin recrear los distintos lugares con realismo. Se limita a bosquejarlos a través de elementos puntuales. No hay paredes, pero el decorado adquiere gran importancia, pues sitúa temporalmente la acción. Todo el atrezo desprende una acusada estética sesentera: paneles geométricos metalizados, óleos psicodélicos, lámparas Panthella (diseño del famoso Verner Panton), sillones esféricos y sofás al estilo de los de Florence Knoll.

La transposición de Tébar y Calvo Teixeira abraza el hibridismo y se desarrolla en un punto intermedio entre la época cervantina y la actual. Lo peculiar de su relectura reside precisamente en salvaguardar los atributos de la novela, ahora reconvertidos para ajustarse al nuevo entorno.

3.1. MELODÍA DE SEDUCCIÓN

El alférez protagonista de *El casamiento engañoso* coincidía en la posada de la Solana con una misteriosa embozada, doña Estefanía de Caicedo. Y ya vestido con sus mejores galas, le pedirá que se descubra. Ella se niega, lo que «[enciende] más [su] deseo de verla» (Cervantes 2013: 522)²⁵. Solo entonces lo invita a su casa, donde podrá, al fin, destapar su rostro. Vencido por la curiosidad, Campuzano se persona en la mansión que Estefanía habitaba con una moza. Ella le confiesa su propósito de buscar marido.

En el capítulo de *Hora 11*, Miguel (quizá en homenaje a Cervantes) se encuentra en el vestíbulo del Hotel Dulcinea (otro guiño), donde divisa entre los huéspedes a una señora ataviada con un sombrero y unas gigantescas gafas de Saint-Laurent: la misma función, pues, que poseía el velo cervantino. Con una salvedad: mientras que Estefanía «[derribó] el manto hasta la barba», dejando solo sus ojos al descubierto (Cervantes 2013: 524), su trasunto televisivo oculta justamente su mirada.

Recordemos, además, que, en el siglo XVII, ir tapada se estimó peligroso y hasta «se prohibió en varias disposiciones porque, a la vez que puede considerarse

²⁵ Según Dunn (2005: 97), el relato «engages our desire to know the origins of a story but, more radically, it engages with our blindness to the origins of desire itself». En *La tía fingida* –atribuida a Cervantes, y cuyos lazos con *El casamiento engañoso* han sido subrayados (Apráiz 1906: 19; Isla García 2010: 97; Sáez 2018: 56 y 57)–, la celosía de una casa que solía servir de serrallo suscita la curiosidad y el deseo de los protagonistas.





un medio de lograr un margen de libertad mayor y un arma de seducción, era una forma de ejercer la prostitución denunciada en las pragmáticas de 1586» (Sáez 2011: 165)²⁶. El manto de Estefanía cumple con creces su cometido: encandilar a Campuzano. Y aunque en los setenta ocultar el rostro no estuviese penado, las gafas de sol también atraen la atención de Miguel, que la contempla desde lejos, barajando un puñado de opciones para abordarla que el director presenta de manera peregrina: Miguel se acerca y le pregunta si se han visto antes «en Málaga o en Torremolinos» (4:02). Ella no le hace el menor caso. La música ambiental ha dejado de sonar y el resto de figuras permanecen congeladas. Cuando el movimiento se reactive, nos percataremos de que el idilio ha ocurrido solo en la mente del galán.

Se suceden luego otras dos, asimismo baldías: Miguel manda al botones que le ofrezca una copa de su parte y, después, un ramo de flores. Y mientras sigue absorto en sus pensamientos, una mano asoma a la izquierda del plano. Le pide fuego. Esta imagen evoca el primer encuentro de la novela: Estefanía también se sentaba al lado del alférez, que reparará en su «muy blanca mano con muy buenas sortijas» (Cervantes 2013: 524). En efecto, un enorme anillo adorna aquí el meñique de Susana (Carmen Fortuny), estratégicamente situado en la posición más próxima a la cámara. Miguel enciende el mechero y ella tira al suelo el cigarro, desconcertándolo por completo. Le revelará entonces que se había dado cuenta de que «llevaba hora y media rondándola y mirándola a hurtadillas» (5:20); de ahí que tomara la iniciativa. El donjuán responde que no ha sido cobardía, sino prudencia, pero a cambio recibe una orgullosa pulla: «desde que lo vi mirarme comprendí perfectamente que se había enamorado de mí» (5:45).

Luego de una corta elipsis, la pareja será la última en abandonar el local. Miguel intenta quitarle las gafas. Susana lo rechaza, objetando que es como el Coyote, que «se protegía con un antifaz cuando había peligro» (6:28). No tendrá, pues, más remedio que darse por vencido. He aquí el primer guiño actualizador de la versión televisiva. Y hasta cierto punto, incluso cultural: *El Coyote* fue el héroe más popular de José Mallorquí (Barcelona, 1913-1972). Tomando como nítida piedra de toque *El Zorro* de Johnston McCulley, el catalán firmó una colección de novelas, publicadas por Germán Plaza en Clíper, que pronto darían el salto al cómic –ilustrado por Batet–, álbumes de cromos y películas. La serie cruzó el charco (Argentina y Brasil), triunfando también en Francia, Italia, Inglaterra, Alemania, Austria, Suecia, Noruega, Dinamarca y Finlandia. Se trata de un total de 192 títulos aparecidos entre los años cuarenta y 1953²⁷.

Recuérdese asimismo que del primer encuentro entre Estefanía y Campuzano en *El casamiento engañoso* no tendremos más noticia que el interés desmedido del alférez. Por el contrario, en el capítulo de *Hora 11*, Susana le pide a Miguel que

²⁶ A pesar de las críticas de los moralistas y también de una Pragmática, promulgada por Felipe II en 1590 (a la que seguirían otras) para impedir que las damas saliesen tapadas, no se erradicó esta costumbre de la sociedad española. Véase Deleito y Piñuela (1954: 63-70 y 287-289).

²⁷ Véase Casillas (29/04/2016).

siga contándole sobre la temporada que vivió en África. Después, la dama se despide y lo invita a tomar el té en su piso al día siguiente, donde podrá mostrarse a cara descubierta, «sin temor a los hombres excesivamente apasionados» (7:33). Miguel acepta con entusiasmo. Allí lo recibirá Vera (Conchita Goyanes), la criada, un personaje que carecía de desarrollo en la novela. En la transposición de Tébar, juega siempre al desconcierto, coqueteando con el invitado a la menor oportunidad.

Si a Campuzano le pareció que Estefanía «no era hermosa en extremo, pero éralo de suerte que podía enamorar comunicada, porque tenía un tono de habla tan suave que se entraba por los oídos en el alma» (Cervantes 2013: 525)²⁸, Susana encandila a Miguel por sus atributos, ya que sus diálogos no son ni de lejos tan atractivos como los descritos en el relato:

Señor alférez Campuzano, simplicidad sería si yo quisiese venderme a vuestra merced por santa. Pecadora he sido y aún ahora lo soy, pero no de manera que los vecinos me murmuren, ni los apartados me noten. Ni de mis padres, ni de otro pariente heredé hacienda alguna, y con todo esto vale el menaje de mi casa, bien validos, dos mil y quinientos escudos [...]. Con esta hacienda busco marido a quien entregarme y tener obediencia, a quien juntamente con la enmienda de mi vida le entregaré una increíble solicitud de regalarle y servirle, porque no tiene príncipe cocinero más goloso ni que mejor sepa dar el punto a los guisados [...]. Digo estas alabanzas mías porque no acarrear vituperio cuando es forzosa la necesidad de decirlas. Finalmente, quiero decir que yo busco marido que me ampare, me mande y me honre, y no galán que me sirva y me vitupere (Cervantes 2013: 525-526).

Estefanía confiesa «tener a sus espaldas una vida galante conforme al modelo de prostitución que decían de “dama servida”, una realidad social de grupo bien conocida por Cervantes» (Márquez Villanueva 2005: 272). Y tan sincero alegato funciona a su vez como «metáfora mercantil»: «la mujer se presenta [...] como mercancía y ofrece todos los servicios imaginables dentro del *oikos*» (Hutchinson 2001: 175-176). Susana, en cambio, no parece haber ejercido como meretriz.

Al inicio de su conversación, Miguel no se cansa de mirarla, incluso cuando la mujer da rienda suelta a un vano soliloquio:

No, no soy casada. He conocido muchos hombres, desde luego, pero ninguno que fuera digno de casarse conmigo. [...] Yo soy una mujer hecha para el matrimonio. No lo parezco, ¿verdad? Ya sé que a ojos superficiales doy la sensación de parecer una mujer frívola. El *hall* del Hotel Dulcinea, el lujo de esta casa... Sí, estoy segura de que a ti también te he parecido una vulgar aventurera (12:15).

Miguel, que bebe su infusión a duras penas, expresa su malestar, debido a que Vera le ha traído la sal en vez del azúcar. Divertida, la señora la despacha y le

²⁸ Este pasaje le sugiere a Lewis-Smith (2014: 62) un vínculo con la tradición clásica: «The heroine's seductive voice also links her with Homer Sirens and is a minor trace of another literary source of inspiration: a vilification of Circe's victims in the *Epistulae* of Horace».

ordena que vaya a por el té chino. Cuando están a punto de besarse, Vera regresa con otra bandeja. Ahora, en honor a la cuna de esta bebida, suena música oriental, que viene así a sumarse a una «banda sonora» que de continuo se transforma para ajustarse a la acción. El mejor ejemplo (23:04) son los acordes de saxo de *In the Mood* (*De buen humor* o *En forma*), una de las perlas de Glenn Miller, cuando el *playboy* oye que su mujercita está dispuesta a servirle el desayuno en la bañera: «¡Café con espuma!» (24:47)²⁹.

Una vez terminado este inciso pseudocómico, Susana le pregunta a su festejador si está casado. Miguel lo niega con rotundidad:

MIGUEL. ¿No se te habrá ocurrido pensar que yo...?

SUSANA. Sí, sí, sí, lo he pensado. Todos los hombres que buscan una aventura son casados. ¡Ay! Estoy tan cansada de tener que espantarlos a diario. Una mujer sola como yo... y rica. No sabes cómo rondan los hombres a las mujeres solas y ricas. Pero a mí no me gustan las aventuras. Bueno, no voy a decirte que no las haya tenido. Quizá tuve demasiadas. Pero con las aventuras intrascendentes, con el loco amor, ocurre como con la cerveza [...]: la cerveza atrae, es rubia, bonita, uno intenta apagar su sed y bebe cerveza. La espuma, el color dorado... Todo son atractivos. Uno, dos, tres, muchos vasos. Con un deseo insensato, ¿no te parece? Y luego, al cabo de muchos vasos, te das cuenta de que ya no sabe a nada y de que, en realidad, no te ha quitado esa sed abrasadora. ¿Tú nunca has acabado hastiado de la cerveza? (14:23)³⁰.

En el siglo XVII, vivir pasajeros idilios con varios hombres sin perder la honra era algo impensable; a finales del XX, Susana puede declarar sus amoríos sin provocar escándalo. Luego la versión de Tébar gana en modernidad, pero pierde por el camino la irreverencia del texto cervantino. Al fin y al cabo, resulta más insólito que un caballero acepte casarse con una cortesana confesa que con una mujer liberal³¹. Y quién sabe si la censura no obligó a que Susana cambiara de oficio. Eso sí, la función de su perorata es idéntica a la de Estefanía: insinúa que tiene posibles,

²⁹ *In the Mood* encabezó las listas estadounidenses en 1940. Un año después se incluyó en la película *Sun Valley Serenade* (H. Bruce Humberstone). También acentúa el argumento de *El casamiento engañoso*/TV la abatida fanfarria (26:18) que sugiere que Miguel está sin blanca.

³⁰ Como puede verse, estas «agudezas» suenan a burdo remedo de las de las *flappers* (Katherine Hepburn, Claudette Colbert, Carole Lombard, Jean Arthur, Barbara Stanwyck, Rosalind Russell) de la *screwball comedy*. Según Echart (2005: 213-214), «una forma característica de la comedia romántica *screwball* [‘chiflada’] para distinguir a los personajes es el grado de elocuencia que muestran al hablar. El diálogo inteligente y bien articulado es, por lo general, el gran aliado de los protagonistas, que lo utilizan como instrumento de diversión, como vía de acceso al conocimiento mutuo y, por supuesto, como arma arrojada para argumentar, ironizar y disminuir al contrario. El dominio del diálogo se convierte en un aliado esencial de los protagonistas en su batalla romántica. Y viceversa: los protagonistas más torpes y rígidos –David en *La fiera de mi niña*, Charlie/Hopsie en *Las tres noches de Eva*– carecen de esta elocuencia, lo que les sitúa a merced de sus compañeras».

³¹ González de Amezúa (1958: 379) refuta que «aunque parezca raro y discutible que todo un alférez se aviniese a maridar con una mujer de vida libre y cortesana, el hecho era no poco frecuente».



que está hecha para el matrimonio y que anda a la caza de un marido ejemplar. Sin embargo, las palabras de Susana poseen mayor sutileza, pues, en lugar de proponer las nupcias como acuerdo, deja que esta idea se desprenda como secuela de su mutua compatibilidad.

Miguel, por su parte, aviene con Campuzano más de lo que se antojaba *a priori*. Al principio, solo cuenta que residió en África con «un trabajo vulgar, [...] burocrático» (16:23). Y Susana, cautivada por su porte, pregunta si seguirá haciendo viajes, porque su sueño siempre había sido volar a lugares exóticos, como Oceanía. Acicateado por esa confianza, Miguel afirma que también él ha tenido sus escarceos. Es ahora cuando la protagonista, movida por la imaginación, evoca los filmes *kitsch* de María Montez y Jon Hall producidos por los hermanos Korda³².

El galán responde que va a tomarse un descanso, ya que tiene dinero en el banco y unos viñedos adonde retirarse. No obstante, en el epílogo sabremos que es insolvente y que su periplo internacional se redujo a cuatro años de sargento en Melilla. Estamos, pues, ante un militar que ha cambiado el Flandes de Campuzano por el norte de África y la legión que, tres décadas atrás, había comandado el mismísimo Franco. No se ignore que *El casamiento engañoso* se ha vinculado con el género de las vidas de soldados³³. De hecho, Albuixech opina que «Cervantes's fictional evocation of a feminized soldier left "pelón" (that is, bald and broke) in the course of a transactional mishap [is] [...] a metaphor of what awaited a masculinist nation living beyond its possibilities» (Albuixech 2014: 48). Y Ruiz Pérez (2008: 392) arguye que «la especificidad de Campuzano frente a otros narradores de condición militar, como Ruy Pérez de Viedma, es la de ser un auténtico "soldado roto", tanto en su primera aparición textual (en la descripción ofrecida en el momento de su encuentro con Peralta) como en el inicio de la historia relatada, antes del encuentro con "doña Estefanía"». Si bien habrá que poner en cuarentena que Tébar dibuja a su antihéroe con esta intención, el mísero exsargento representa un modelo de masculinidad caduco en el marco de un régimen que, en 1970, daba sus últimos pasos.

Ya de vuelta a la trama, Miguel y Susana, a través de esta mínima conversación, se intuyen dos medias naranjas. Y como la pareja cervantina, subirán al altar creyendo que se han salido con la suya, ocultando sus respectivas pobreza, ignorantes de que, bajo una misma capa de falsa opulencia y respetabilidad, se esconden dos almas gemelas.

³² María Montez y Jon Hall trabajaron juntos en multitud de cintas de ambiente exótico: *Las mil y unas noches* (*Arabian Nights*, John Rawlins, 1942), *La salvaje blanca* (*White Savage*, Arthur Lubin, 1943), *Alma zíngara* (*Gypsy Wildcat*, Roy William Neill, 1944), *La reina de Cobra* (*Cobra Woman*, Robert Siodmak, 1944), *Alí Babá y los cuarenta ladrones* (*Ali Baba and the Fourty Thieves*, Arthur Lubin, 1944) y *Sudán: la reina del Nilo* (*Sudan*, John Rawlins, 1945). No es azaroso que Susana le pregunte a Miguel: «Eran en colores. ¿Tú no las viste?», ya que Montez fue conocida como «La Reina del Technicolor». Véase Vicens de Morales (1992). Hasta cierto punto, podría decirse que las citas cinematográficas desempeñan aquí el mismo papel que la de Petrarca en *El casamiento engañoso*: definen a los sujetos, e incluso el desarrollo de los hechos.

³³ Véanse Rupp (2001: 371-377), Albuixech (2014) y Sáez (2014).



3.2. LA GRAN DESILUSIÓN

Como la mentira tiene las patas cortas, poco durará el idilio en que se embarcan los protagonistas. La Clementa de *El casamiento engañoso*, auténtica propietaria de la casa solariega, sorprendía *in fraganti* a Campuzano y Estefanía, que habrán de abandonarla sin demora. Los acoge una amiga de la mujer que acaba por contarle lo sucedido al alférez. Y antes de que pueda darle caza, Estefanía se escapa con su amante (fingido primo en la ceremonia nupcial), llevándose consigo los bienes de su marido.

En el episodio de Calvo Teixeira, el detonante de la boda no será Clementa, sino Clementina, una melindrosa de clase alta escoltada por Oscar, un inglés igual de remilgado. Nótese el cambio onomástico, que da pie al segundo «gesto actual»: Tébar convirtió a Clementa Bueso en Clementina, capricho que permite al señorín de las Islas apostrofarla como «my darling Clementine». Aventuro que Tébar recordaba el western homónimo de John Ford (1946), que en España se estrenó como *Pasión de los fuertes*. En la cinta del maestro americano, el tema *Oh, my Darling Clementine*, atribuido a Percy Montrose y en ocasiones a Barker Bradford, suena tanto en los créditos de apertura como en los de cierre. Pero más allá de la devoción por el clásico del autor de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), lo que nos interesa –por su rastro en este *Casamiento engañoso*– es que en las *screwball* de los cuarenta «algunos de los mejores intérpretes lacónicos e inocentes –James Stewart, Gary Cooper, Henry Fonda– dieron vida [antes y] después a memorables héroes del western, género en el que los [hombres] se distinguen por la parquedad de los diálogos» (Echart 2005: 214). Precisamente Henry Fonda, el sheriff Wyatt Earp de *My Darling Clementine*, fue el actor fetiche del genio de Maine hasta *Fort Apache* (1948), y también abrió el cartel en *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, 1941), una de las chispeantes comedias de Preston Sturges.

Clementina monta en cólera al descubrir a Miguel semidesnudo en su baño. Susana había huido antes sin importarle la suerte de su esposo, a quien solo Vera pondrá sobre aviso. Cuando el galán se reencuentra con su mujer, recibe la misma excusa que Campuzano en el relato cervantino: le ha cedido su casa a una amiga durante unos días para ayudarla a conquistar a un hacendado. En la cinta de *Hora 11*, no se alojan en casa de una conocida de Susana, sino en un ruinoso hotel: la Pensión Blanca.

Tras otra elipsis, la pareja pugna por una manta demasiado pequeña como para cubrirlos a ambos. Esta escena recuerda a otra de Campuzano y Estefanía, quienes dormían en «un aposento estrecho, en el cual había dos camas tan juntas que parecían una, a causa que no había espacio que las dividiese, y las sábanas de entrambas se besaban» (Cervantes 2013: 530). Tanto en la novela como en el filme, la armonía hasta entonces reinante se desmorona por culpa de las idas y venidas de la dichosa casa. En el capítulo de Calvo Teixeira, la situación empeora cuando la dueña del hotel informa de que han de salir de la habitación porque se la ha alquilado a un tenor. Susana le pregunta por qué acude allí para cantar, y Miguel sugiere la causa: «Habrá llegado un amigo y tendrá que dejarle la casa para los ligues. Eso pasa mucho ahora» (32:38). He aquí el tercer guiño cinéfilo: la respuesta de Miguel coincide con la premisa de *El apartamento* (*The Apartment*, Billy Wilder, 1960),



estrenada una década antes del rodaje de *El casamiento engañoso* y todo un referente para Tébar, que la pone como ejemplo de «un guion inmejorable, una película que cada vez que veo me descubre más cosas y no me decepciona nunca»³⁴. Pero no es ese el motivo: en realidad, los ensayos molestan a sus vecinos. No obstante, la señora de la pensión apunta que Miguel sí puede quedarse, pero Susana debe irse, porque al huésped «las mujeres le perturban» (33:01). Dejando a un lado el pequeño homenaje a Wilder, este añadido no irá a ninguna parte, porque ni el «Gayarre» (32:00) llega a aparecer, ni vuelve a aludirse a él.

El director nos ha escamoteado cómo Miguel se malicia el engaño. La siguiente escena nos lo muestra hablando con el recepcionista del hotel, una vez que le ha perdido la pista a Susana. Nos enteramos entonces de que no hubo robo de trajes y alhajas como en la novelita: la estafa se levanta ahora sobre un préstamo que Susana le pidió a Miguel y que no pensaba devolverle. A cambio, había recibido un cheque sin fondos, en el cual se cifra la pequeña venganza del esposo.

Allí conocerá también a una elegante muchacha que, como sucediera al inicio, se acerca a pedir fuego. Se trata de Vera, la criada y cómplice de Susana. Ahora se aclaran sus pasados flirteos, toda vez que también ella es una seductora profesional. Pero no es la única: gracias al recepcionista, entendemos que Miguel no se arrojó a Susana por sus encantos, sino por sus caudales. Y antes de publicarse la identidad de Vera, Juan le propone que la seduzca por tener «aires de [...] hija de millonario por lo menos» (36:14). Pero Miguel se niega en esta ocasión: «Juan, que soy un hombre casado» (36:17).

A pesar del fracaso marital, sueña con la vuelta de su esposa:

Volverá. Ella es una mujer tradicional, te lo digo yo que conozco el paño. Una sinvergüenza, pero tradicional. Y en España, chico, esto del matrimonio es una cosa muy seria para las mujeres tradicionales. Otra hubiera intentado sacarme el dinero, pero sin boda (35:45).

El crítico Lloris (1970: 17) subrayó lo mismo respecto a Estefanía: «si su intención hubiera sido el expolio, ninguna necesidad hubiera tenido de colocarse [...] en una situación tan embarazosa y difícil como a la que se da lugar en la historia». Y también Márquez Villanueva (2005: 272) se preguntó: «si su intención no era otra que el robo, ¿a qué tan largo rodeo en consumarlo?». Las respuestas a esta incógnita son dispares. Lloris (1970: 16) abogaba por la inocencia de Estefanía, a quien atormenta «[el apuro] de hacerse respetable, de situarse dentro de la sociedad; y también el imperioso deseo de [formar] un hogar». Concluye, en suma, que estamos ante «la historia de una intentona trágico-grotesca de una infeliz en busca de redención social» (Lloris 1970: 20)³⁵. Márquez Villanueva (2005: 272) distin-

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=bXU2gnNX6QA>, 1:16.

³⁵ Sáez (2011: 168) discrepa: «Si es así, ¿por qué [Estefanía] renuncia ante las dificultades que le salen al paso? Sus teóricos deseos son, en verdad, muy débiles o inexistentes, porque realmente tiene un amante con el que acaba huyendo».





gue aquí una incongruencia narrativa; no entiende cómo Campuzano «pudo ser tan cándido ni creer [...] en aquella felicidad mentida por su demasiado buena fortuna». A su juicio, la solución radica en entender la anécdota matrimonial como un invento más del alferez: «la historia de *El casamiento engañoso* ¿no será [...] el mayor y más desafortunado de los engaños allí presentes?» (Márquez Villanueva 2005: 279).

No orillemos, sin embargo, que hablar de verdad y mentira en la ficción equivale a andar por arenas movedizas: la ficción ha de definirse «desde criterios ontológicos y materialistas, no epistemológicos, ni gnoseológicos, ni metafísicos» (Maestro 2007: 307). En todo caso, el relato de Campuzano es síntoma de «un personaje cuya verdadera vocación no es la de militar, sino la de un consumado narrador o novelista» (Márquez Villanueva 2005: 271). Por eso Cervantes enlaza a dos sujetos al borde del abismo: «la mujer, en una edad madura, se encuentra en el ocaso de una belleza claudicante [...] [y el] hombre de origen humilde que, tras lo que ha debido de ser una larga vida en la milicia, no ha pasado en ella de alferez [...]. La vida del soldado, igual que la de la ramera, es corta, dura para el cuerpo y solo guarda miserias para quienes le sacrificaron los aceros de su mocedad» (Márquez Villanueva 2005: 273-274).

Estas características también valen para la reescritura de Tébar. Pero a diferencia de Miguel, Campuzano no tenía intención alguna de tropezarse de nuevo con su esposa. De hecho, Peralta consuela a su amigo diciéndole que es una suerte que Estefanía haya huido y que él no se vea «obligado a buscarla» (Cervantes 2013: 533). Y en efecto, el soldado señala que no quiso «hallar el mal que [le] faltaba» (Cervantes 2013: 533-534). Miguel sí que bebe los vientos por Susana. Y no se le escapa una pista de Vera: «Bueno, ¿me invitas a un whisky o no? Si es escocés, puede que te ayude a seguir ese rastro» (38:16). Al final, el galán acabará claudicando ante las ventajas del matrimonio: «No lo puedo remediar. Soy un sentimental. Cuando me caso, aunque me haya casado con la mujer más embustera del mundo, no puedo olvidarla. Yo también soy un tradicional, Juan» (37:52)³⁶.

Su confesión invita a considerar que durante el año de rodaje de este capítulo (1970) y el anterior hubo un encendido debate europeo sobre la aprobación del divorcio consensuado. En el mes de diciembre se legalizaba en Italia, y Francia se disponía a seguir sus pasos. Dicha cuestión se haría palpitante en los diarios españoles de 1969, atentos a las votaciones extranjeras. Por eso avivaron una polémica que duraría hasta el ocaso de la dictadura y renació en la transición al calor de la Nueva Ley del Divorcio de 1981. Sin ir más lejos, *ABC* publicaba el 13 de junio de 1970 un reportaje titulado «El escándalo del divorcio» con tres duros subtítulos: «La legislación sobre el divorcio es unánime: todo el mundo está en contra» y «La iglesia, las organizaciones familiares y los educadores reclaman: ¡la familia está en peligro!» (Serrou, 12/06/1970: 64-67). En buena lógica, el afán ético de las series literarias

³⁶ Aunque lo reduzca a una nota, gracias a Juan averiguamos que Miguel había trabajado de *maitre* en el hotel. No resulta difícil ver detrás de este recepcionista la sombra de los mayordomos, ayudas de cámara y conserjes –tan elegantes como sus señores– que Edward Everett Horton y William Powell encarnaron para directores como Lubitsch, La Cava o Leissen.

y los sentimientos de Miguel hay que leerlos como un sermón dirigido a aquellas familias patrias. Además, cuando rechaza a Vera por lealtad hacia su mujer, la falsa sirvienta responde: «¡Ay, estos chicos tan españoles!» (37:06). Se instaura, entonces, una equivalencia entre el carácter nacional y el respeto al séptimo sacramento.

Por consiguiente, el capítulo de TVE operó una doble adaptación. La novela del *Casamiento engañoso* se reinventó para acomodarse a la pantalla del tardofranquismo. Y la gramática transformacional de Pardo García (2018: 79) nos ayuda a explicarlo. Basándose en los modelos de Genette (1982) y Saint-Gelais (2011), distingue entre *adaptación* (entendida como trasvase de una historia), *apropiación* (o la transformación que el segundo creador opera sobre el texto original) y *revisión* (relativa al mensaje último de la obra). Este episodio de *Hora 11* constituye, pues, una *adaptación intermedial* (del escrito al audiovisual) y una *apropiación heterodiegética*, en la medida en que se desvía del relato, emplazando a los personajes en el siglo xx. Por fin, se trata de una *revisión correctiva* de la novela de Cervantes, ya que el final se trueca por una defensa a ultranza del matrimonio.

Este *aggiornamento* de *El casamiento engañoso* se antoja bastante similar al que García Montero codiciaría en sus poemarios de un cuarto de siglo después, con vistas a acercarlos a la bautizada como «otra sentimentalidad»³⁷:

A través de los siglos
saltando por encima de todas las catástrofes,
por encima de títulos y fechas,
las palabras retornan al mundo de los vivos,
preguntan por su casa.
Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros,
apoyarse en el hombre que se inventa un amor
y que sufre de amor
cuando está solo (*Garcilaso 1991*, vv. 22-32).

Esta «musa con vaqueros» es vecina de la que inspiró a Tébar³⁸. El guionista nos legó una reescritura cotidiana, adaptada a los nuevos tiempos, que Calvo Teixeira transformó en un sugestivo «dramático» televisivo. Aunque no pasara a la posteridad, y con razón, ha de valorarse al menos como reliquia de una época y de una estética muy concretas. No en vano, sus imágenes solicitan el derecho a verdear historias pasadas, vaciarlas en un molde nuevo y aplaudir sus triunfos. Se quiera o no, el original quedará intacto y, por fortuna, un paso más lejos de las grises cavernas del olvido.

RECIBIDO: octubre de 2020; ACEPTADO: abril de 2021

³⁷ Véase Egea, Salvador y García Montero (1983).

³⁸ Véase García Montero (1996: 69-76).



BIBLIOGRAFÍA

- ALBUIXECH, Lourdes (2014): «The Soldier's (s) World: Transvirilism and Empire in *El casamiento engañoso*», en Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.), *Actas del II Congreso Ibero-asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*, BIADIG, 39-51.
- ALONSO, Dámaso (1984): «Las modas literarias en la época de Góngora. Diferencias y semejanzas entre conceptismo y gongorismo», en *Obras completas. VII. Góngora y el gongorismo*, Madrid: Gredos, 80-93.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José Luis (1994): *La estructura cíclica del «Coloquio de los perros» de Cervantes*, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- APRÁIZ, Julián (1906): *Juicio de «La tía fingida». Copia de tres ediciones raras y edición crítica de esta novela*, Madrid: RAE.
- ARANDA ARRIBAS, Victoria y Rafael BONILLA CERESO (2018): «El licenciado Vidriera visto por Fernández Santos: un palimpsesto cervantino», *Piedras lunares. Revista jienense de literatura* 2: 159-213.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (2008): «Cervantes y la crítica como sabotaje», en Julián Jiménez Hefferman (ed.), *La tropelía hacia «El Coloquio de los perros»*, Tenerife/Madrid: Artemisa Ediciones, 99-131.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1985): «Introducción», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares* (III), Madrid: Castalia, 7-34.
- BAGET HERMS, Josep María (07/1970): «*El casamiento engañoso*», *Imagen y Sonido* 85: 57-58.
- BERRUEZO-SÁNCHEZ, Diana (2017): «Novelas sin marco y marco con novelas. De las *Novelas ejemplares* a la primera parte del *Quijote*», *eHumanista/Cervantes* 6: 15-28.
- BLANCO, Mercedes (1992): *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève: Editions Slatkine.
- CARREIRA, Antonio (1986): «Introducción», en Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid: Castalia Didáctica, 33-35.
- CASALDUERO, Joaquín (1969): *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid: Gredos.
- CASILLAS, Jorge S. (29/04/2016): «El milagro de *El Coyote*, un *best seller* de los años cincuenta», *ABC* [en línea]. URL: https://www.abc.es/cultura/arte/abci-milagro-coyote-best-seller-anos-50-201604282035_noticia.html; 04/10/2020.
- CERVANTES, Miguel de (2013): *Novelas ejemplares* (Jorge García López, ed.), Madrid: RAE/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- CLAMURRO, William H. (1997): *Beneath the Fiction: The Contrary Worlds of Cervantes's «Novelas Ejemplares»*, New York: Peter Lang.
- COLLARD, Andrée (1967): «Formación del rótulo culteranismo», en *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid: Castalia, 11-17.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1954): *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid: Espasa-Calpe.
- DELEUZE, Gilles (1984): *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*, Barcelona: Paidós.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio (2019): *Juegos cervantinos*, Madrid: Sial.





- DUNN, Peter N. (2005): «The Play of Desire: *El amante liberal* y *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», en Stephen Boyd (dir.), *The Cambridge Companion to «Novelas ejemplares»*, Cambridge: Cambridge University Press, 85-103.
- ECHART, Pablo (2005): *La comedia romántica de Hollywood de los años 30 y 40*, Madrid: Cátedra.
- EGEA, Javier, Álvaro SALVADOR y Luis GARCÍA MONTERO (1983): *La otra sentimentalidad*, Granada: Don Quijote.
- EL SAFFAR, Ruth (1974): *Novel to Romance. A Study of Cervantes's «Novelas ejemplares»*, Londres/Baltimore: The John Hopkins University Press.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel (2008): «El coloquio en la “mesa de trucos”», en Julián Jiménez Heffernan (ed.), *La tropelía hacia «El Coloquio de los perros»*, Tenerife/Madrid: Artemisa Ediciones, 171-198.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2010): «Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición», en Antonio Ansón, Carmen Peña Ardid et al. (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 119-138.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2013): «Notas complementarias», en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid: RAE/Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 822-1126.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1996): «Una musa vestida con vaqueros», en *Aguas territoriales*, Valencia: Pre-Textos 1996, 69-76.
- GENETTE, Gerard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París: Seuil.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1958): *Cervantes, creador de la novela corta española*, II, Madrid: CSIC.
- GOZALO, Miguel Ángel (04/06/2015): «Fallece Luis Calvo Teixeira, un hombre de la televisión», *El País* [en línea]. URL: https://elpais.com/politica/2015/06/04/actualidad/1433450682_723988.html; 04/10/2020.
- GUARINOS, Virginia (2010): «El teatro en TV durante la Transición (1975-1982). Un panorama con freno y marcha atrás», en Antonio Ansón, Carmen Peña Ardid et al. (eds.), *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 97-118.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.ª Ángeles (2008): «El “realismo intencional” de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*», en Julián Jiménez Heffernan (ed.), *La tropelía hacia «El Coloquio de los perros»*, Tenerife/Madrid: Artemisa Ediciones, 225-266.
- HUTCHINSON, Steven D. (2001): *Economía ética en Cervantes*, Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- ISLA GARCÍA, Virginia (2010): «A vueltas con *La tía fingida*», en Javier Blasco, Patricia Marín Cepeda y Cristina Ruiz Urbón (eds.), *Hos ego versículos feci... Estudios de atribución y plagio*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 75-101.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (2008): «En los límites de la murmuración», en Julián Jiménez Heffernan (ed.), *La tropelía hacia «El Coloquio de los perros»*, Tenerife/Madrid: Artemisa Ediciones, 267-347.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1948): *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid: Dossat.

- LAUER, Robert A. (2016): «La segunda parte de *El coloquio de los perros* (1635) de Ginés Carrillo Cerón y su relación con *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes. Proceso y síntesis de un marco narrativo cervantino», *Cervantes* 36.2: 107-126.
- LEWIS-SMITH, Paul (2014): «The Refashioning of Mythological Fiction in *El casamiento engañoso*. A Contribution to the Study of the Realist Genre in the *Novelas ejemplares*», *Cervantes* 34.1: 59-75.
- LORIS, Manuel (1970): «*El casamiento engañoso*», *Hispanófila* 39: 15-20.
- LÓPEZ RUBIO, Lucía (2016): *El matrimonio en las «Novelas ejemplares» y el «Quijote»: la influencia del modelo histórico, social y legal de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Universidad Complutense.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham (2013): *Segunda parte del Coloquio de los perros*, Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- MAESTRO, Jesús G. (2007): *Las ascuas del Imperio. Crítica de las «Novelas ejemplares» de Cervantes desde el materialismo filosófico*, Vigo: Academia del Hispanismo.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (2005): *Cervantes en letra viva. Estudios de la vida y la obra*, Barcelona: Reverso.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2015): «La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la *novella* del Cinquecento», *Criticón* 134: 65-78.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (2014): «Scaparro en *hispaniste*», en Daniela Arónica (ed.), *El «Quijote» según Scaparro. Entre melancolía, soledades y carnaval*, La Rioja: Fundación Rafael Azcona, 58-86.
- MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto (1998): *La novela y el cine. Análisis comparativo de dos discursos narrativos*, Valencia: Ediciones de La Mirada, Contraluz / Libros de Cine.
- MONTCHER, Fabien (2011): «*La española inglesa* de Cervantes en su contexto historiográfico», en Christoph Strosetzki (coord.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 617-628.
- PALACIO, Manuel (2001): *Historia de la televisión en España*, Barcelona: Gedisa.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2018): «De la transescritura a la transmedialidad. Poética de la ficción transmedial», en Juan Antonio Gil González y Pedro Javier Pardo (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, Binges: Orbis Tertius, 41-92.
- PARODI, Alicia (2002): *Las «Ejemplares», una sola novela: la construcción alegórica de las «Novelas ejemplares» de Miguel de Cervantes*, Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- REY HAZAS, Antonio y Florencio SEVILLA ARROYO (1997): «Introducción», en Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso; El coloquio de los perros* (Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, eds.), Madrid: Alianza, I-LXVI.
- REY HAZAS, Antonio (2013): «Las *Novelas ejemplares*: marco implícito y libertad del lector», *Ínsula* 799-800: 8-11.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1984): *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid: José Porrúa.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2008): «Venteando la novela», en Julián Jiménez Heffernan (ed.), *La tropelía hacia «El Coloquio de los perros»*, Tenerife/Madrid: Artemisa Ediciones, 379-429.
- RUPP, Stephen (2001): «Cervantes and the Soldier's Tale: Genre and Disorder in *El casamiento engañoso*», *The Modern Language Review* 96: 370-384.



- RUTA, María Caterina (2004): «Los comienzos y los finales de las *Novelas ejemplares*», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio, 2002)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 111-138.
- RUTA, María Caterina (2012): «Las *Novelas ejemplares*: reflexiones en la víspera de su centenario», *e-Humanista/Cervantes* 1: 41-56.
- SÁEZ, Adrián J. (2011): «“Pata es la traviesa”: la cortesana Estefanía, el engaño mutuo y la sífilis en *El casamiento engañoso*», *Anales cervantinos* 43: 163-180.
- SÁEZ, Adrián J. (2014): «De soldados, putas y sífilis: modelos y géneros literarios en torno al alférez Campuzano en *El casamiento engañoso*», *Cervantes* 34.1: 41-57.
- SÁEZ, Adrián J. (2018): «Introducción», en Miguel de Cervantes, *La tía fingida* (Adrián J. Sáez, ed.), Madrid: Cátedra, 13-77.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011): *Fictions transfugés: La transfictionnalité et ses enjeux*, París: Seuil.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona: Paidós.
- SERROU, Robert (13/06/1970): «El escándalo del divorcio», *ABC*: 64-67.
- SMITH, Paul Julian (2006): *Television in Spain. From Franco to Almodóvar*, Londres: Tamesis.
- VICENS DE MORALES, Margarita (1992): *María Montez: su vida*, República Dominicana: Editora Corripio.
- WOLF, Sergio (2001): *Cine/Literatura. Ritos del Pasaje*, Barcelona: Paidós 2001.
- ZIMIC, Stanislav (1996): *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid: Siglo XXI.



LA ESCENOGRAFÍA EN EL TEATRO DE MANUEL LINARES RIVAS: EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Gabriel Ares Cuba
Universidade da Coruña

RESUMEN

En este artículo se analizan algunos de los ambientes más significativos en la obra teatral de Manuel Linares Rivas. El principal objetivo es aportar una primera sugerencia de clasificación de sus espacios y valorar hasta qué punto el autor los utiliza como transmisores de su compromiso social. Se sostiene que la construcción escénica arroja luz sobre la probable filiación de Linares Rivas a una tendencia *novadora* y rupturista del teatro del primer tercio del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: teatro siglo XX, espacio teatral, tiempo teatral, teatro social, símbolos teatrales.

SCENOGRAPHY IN MANUEL LINARES RIVAS' DRAMA: SPACE AND TIME

ABSTRACT

In this paper, I have analyzed some of the most significant spaces in Manuel Linares Rivas' dramatical work. The main purpose is to suggest a first clasification of their spaces. Also, I have valued the social commitment contained in them. I argue that the stage construction could clarify the probable affiliation of Linares Rivas to a new trend in the drama of the first third of the 20th century.

KEYWORDS: 20th-century drama, theatrical space, theatrical time, social drama, theatrical symbols.





Manuel Linares Rivas (1866-1938) pertenece a una larga lista de autores que gozaron de un gran éxito y prestigio en su momento, pero a los que las circunstancias históricas acabaron por condenar al ostracismo. A este autor le acompaña un estigma de forma recurrente, que es el ser considerado un continuador de la técnica teatral de Jacinto Benavente (1866-1954). José García López (1962), Max Aub (1974) y Gerald Brown (1974) son los primeros en realizar esta filiación, que será discutida unos años más tarde por Ángel Berenguer (1982). A él se le debe el primer intento por diferenciar las distintas corrientes teatrales de este periodo: *teatro restaurador* (representante de la perspectiva de la nobleza y que aboga por restaurar los valores tradicionales), *teatro innovador* (perspectiva de la burguesía acomodada en connivencia con la nobleza y el clero, pero presentando intentos de modernización hacia el liberalismo mediante nuevas técnicas teatrales) y *teatro novador* (visión de la burguesía radical en consonancia con los intereses pequeñoburgueses y obreros, igualmente mediante la modernización dramática). Berenguer sitúa a Benavente dentro del teatro innovador, pero a Linares Rivas, dentro del teatro *novador*, quedando alineado con autores como Benito Pérez Galdós (1843-1920), Joaquín Dicenta (1862-1917), Ángel Guimerá (1845-1924) o Ramón Gómez de la Serna (1888-1963).

Más adelante, sin embargo, Francisco Ruiz Ramón (1986) rescatará la visión original. A partir de aquí, comienza una polémica todavía hoy sin resolver. Autores como Alfredo Rodríguez López-Vázquez (1995), Fidel López Criado (1999, 2014), Moisés Castro (2008), Rebeca Díez Figueroa (2005), Ana María García Freire (2009), José María Villarías Zugazagoitia (2001) o José Carlos Mainer (2010) apoyan la tesis de Berenguer y desvinculan a Linares Rivas de la tendencia innovadora. Al contrario, autores como Huerta Calvo y Peral Vega (2003) o Lina Rodríguez Cacho (2009) apoyan los preceptos de Ruiz Ramón.

En este trabajo se intentará responder las siguientes preguntas: ¿qué tipos de espacio presentan las obras de Linares Rivas? ¿Hasta qué punto se transmite un compromiso social a través de la escenografía? Se partirá de la hipótesis que sostiene su filiación a la tendencia *novadora*, que representa la perspectiva de la burguesía radical en contra del pacto entre burguesía y nobleza. De esta forma, sus espacios se distanciarían del sistema de valores que había sustentado la II Restauración borbónica.

1. ESPACIOS BURGUESES

Estos espacios constan de salones modernos y prácticos, propios de una nueva generación que se ha ido deshaciendo de las anticuadas pertenencias de sus antepasados para dar lugar a una nueva forma de vida. Quizá sea este el ambiente más socorrido por Linares Rivas. Un ejemplo que ilustra este tipo de espacios es *Cobardías*, comedia en dos actos y en prosa, estrenada en el Teatro Lara el 15 de enero de 1919¹.

¹ Otras obras cuyos espacios podrían encajar en esta etiqueta podrían ser *Aire de fuera*, comedia en tres actos estrenada en el Teatro Español el 31 de marzo de 1903; o *En cuarto creciente*,

La escenografía del primer acto consta de «una salita relativamente modesta, pero con buenos muebles antiguos, retratos y cuadros» (Linares Rivas 1919: 7), la casa de Matilde. La sala es «relativamente modesta» porque la familia no recibe ingresos. Esto se refleja en esos «muebles antiguos» que decoran la sala, como elementos del pasado que atormentan la anticuada mentalidad de la familia, demasiado apegada a su abolengo como para modernizar sus costumbres. «Es de día, por la tarde, en octubre» (Linares Rivas 1919: 7). Esta acotación temporal denota la escena como un momento en decadencia, a punto de terminar el día y en otoño, cuando caen las hojas de los árboles y el año llega a su fin. Es el final de la era de la nobleza.

En cambio, la escenografía del segundo acto es «una salita-gabinete-despacho-escritorio... ¡tiene de todo!, pero todo bueno» (Linares Rivas 1919: 55). Es la misma casa de Matilde, pero transformada gracias a la presencia de Figueredo después del enlace con Cecilia. Cecilia, que había sido educada bajo los preceptos de la nobleza, ahora lleva las cuentas de la tienda de Figueredo. Su comportamiento se ha vuelto burgués siguiendo el ejemplo de su esposo, que había sacrificado tanto para alcanzar esa posición. Aquellos «muebles antiguos» han dejado paso a una habitación funcional, que sirve tanto para trabajar como para leer o descansar. «Es invierno, anochecido» (Linares Rivas 1919: 55). Estas indicaciones temporales denotan un momento de cambio, de renacimiento. El paso de una decoración a otra es metáfora de la agonía de la nobleza ante el auge de la burguesía².

Linares Rivas ya aborda estos espacios desde el principio de su carrera, desde que estrena el 23 de febrero de 1891 en el Teatro de la Princesa *El camino de la gloria*, su primera obra conservada. En ella, los espacios están preparados para que todos los personajes puedan estar en la escena al mismo tiempo, lo que en su momento supuso un contraste con los espacios neorrománticos. Esto podría esperarse del decorado del primer acto («un saloncito de una casa de buen tono» [Linares Rivas 1999d: 925]), pero resulta más extraño el caso del tercer acto, donde «la escena representa el despacho del señor Rojas» (Linares Rivas 1999d: 954). Linares Rivas se enfrenta así al individualismo burgués. Los espacios están fuertemente conectados con el comportamiento de su protagonista. En el primer acto, el abogado se sentía cómodo viviendo en sociedad. En el segundo acto, ambientado en «una sala en casa de los señores de Rojas» (Linares Rivas 1999d: 941), el protagonista vive aquejado por su problema familiar. Finalmente, en el tercer acto solo se preocupa por su estabilidad emocional. A medida que Rojas se va haciendo introvertido, los espacios se van cerrando.

juguete cómico en un acto estrenado en el Teatro Lara el 11 de noviembre de 1905. La primera abre con «decoración de saloncito elegante que servirá para los otros dos actos» (Linares Rivas 1999: 1069). Este minimalismo escénico presente en *Aire de fuera* contrasta con el *horror vacui* de *En cuarto creciente*: «un gabinete de confianza. Sillería, sofá, butacas, sillas volantes. Muebles modernistas. Alfombras. Aparato de luz eléctrica, apagado. Es de día» (Linares Rivas 1928: 7). Para un análisis pormenorizado de esta obra, véase el artículo de Alfredo Rodríguez LópezVázquez (1994).

² La obra quiere mostrar la decadencia moral de la sociedad española de principios del siglo xx siguiendo la línea regeneracionista. Sin embargo, hay que destacar que la modernidad que Figueredo lleva a la familia de Cecilia no soluciona el problema, por eso la obra termina de forma trágica.



2. ESPACIOS ARISTOCRÁTICOS

Estos ambientes son los propios de la nobleza más reaccionaria que todavía conservaba su tradicional relevancia en el país durante el primer tercio del siglo xx. En cierto modo, se podría decir que el primer acto de *Cobardías* se enmarca en un ambiente propio de la nobleza, pero de una nobleza sin poder. En cambio, la escenografía de *La garra* muestra toda la envidia de la aristocracia rural gallega³. *La garra*, drama en dos actos, es estrenada el 21 de diciembre de 1914 en el Teatro de la Princesa⁴.

La trama se sitúa en Campanela, trasunto de Santiago de Compostela, ciudad natal del autor, tal y como indica la acotación inicial: «La acción en Campanela, una ciudad que vive muerta, como Brujas, como Salamanca, como Toledo, como Santiago...» (Linares Rivas 1999h: 1917). Linares Rivas localiza la historia en una ciudad ficticia que permite aplicar toda la crítica a todas aquellas ciudades que «viven muertas», aquellas cuyos habitantes se niegan a avanzar aferrándose a las tradiciones y a los mandatos de la Iglesia y la ley. El personaje que mejor explica el significado de Campanela es Álvaro:

Campanela es tu enemigo... y el mío. Créeme, Santa; deja una ciudad que llora siempre con el agua de sus lluvias... que gime diariamente con el monótono son de sus campanas... que conserva gustosa los viejos caserones y los muebles viejos. Créeme, Santa: deja una ciudad que ama las nubes durante el día y los fantasmas durante la noche y elige una ciudad que goce en la luz y en el bullicio y que ame la alegría, que es el único bien de los mortales (Linares Rivas 1999h: 1954).

Álvaro describe la vida en Campanela como un ejercicio de esclavitud y amargura. Las gentes de esta ciudad siempre están llorando («ÁLVA. –Llueve. SANTA. –Como siempre en Campanela...») [Linares Rivas 1999h: 1925]), constantemente sobrecogidas por el llamamiento a las misas y excesivamente preocupadas por las viejas tradiciones. Escapan del sol, metáfora de felicidad y de verdad, siguiendo la costumbre austera del enclaustramiento religioso. La noche, momento perfecto para el esparcimiento

³ Otra obra que se ambienta en espacios aristocráticos es *Primero, vivir...*, comedia en tres actos, estrenada en el Teatro de la Princesa el 16 de enero de 1926. Abre con «un interior muy confortable en casa de los condes de Casa-Prau, en Madrid» (Linares Rivas 1927: 79). La escenografía final es determinante: «la misma decoración, que en los actos anteriores tuvo el foro de ventanas cerradas y ahora aparecen abiertas, a toda luz de una tarde hermosa de mayo» (Linares Rivas 1927: 116). Aparece la ventana como signo de transformación, que trae la luz del sol (verdad) y el aire de fuera (cambios sociales). No en vano, en el tercer acto se resuelve el conflicto dramático en contra de los condes. Es interesante el contraste con *La garra*, ya que presenta un mismo tipo de espacio, pero mediante su tan característico minimalismo.

⁴ López Criado recuerda que «las iras del clero y del sector más involucionista de la burguesía no se hicieron esperar en la recepción crítica de *La garra*. Pero tampoco se hicieron esperar las simpatías del proletariado y la pequeña burguesía. [...]. Desde entonces, *La garra* pasaría a ser símbolo de todo aquello que la España de la Santa Tradición debía combatir como nocivo, foráneo, antipatriótico y anticristiano en el teatro» (López Criado 2009: 35).

íntimo en la alcoba, la dedican amando los fantasmas, que no es otra cosa que los miedos infundados por la Iglesia a la práctica sexual sin intención de procrear. Álvaro le aconseja a Santa que elija una ciudad laica («que goce en la luz»), cosmopolita («y en el bullicio») y que no castigue los actos de amor («y que ame la alegría»).

La escenografía del interior es la misma en ambos actos:

Una gran sala, en un gran caserón, alta de techos, recia de muros y con fuertes puertas de nogal labrado. Las colgaduras fueron chillonas, pero el tiempo ha suavizado el color; los muebles, con el clásico estrado, son amplios, sólidos y ricos; los cuadros, pocos, grandes y de asunto religioso, tienen el fondo oscuro y el oro de los marcos apagado; sobre una mesa, de tablero de mármol, la reproducción en marfil de un crucero de caminos con cuatro gradas, el grupo de la Dolorosa con Cristo yacente en el regazo, y luego la cruz de brazos anchos y cortos; una pequeña vitrina y objetos de cristal. En el testero un retrato grande del cardenal Espiñeira, primo de los señores de la casa, y actual prelado de Campanela. En un ángulo otra vitrina grande. El piso es de madera; sobre la alfombra un brasero de bronce. Una gran araña de cristal, centrada de velas y que no se encenderá. Unas luces eléctricas que contrastan, por lo mismo que son elegantes y modernas, con el tono austero y mohoso de la sala. La comodidad, venciendo y arrinconando a la severidad, demuestra una vez más que todo tiempo pasado fue peor... Es de noche; en abril. Lluve (Linares Rivas 1999h: 1919).

El escenario muestra una sala propia de la nobleza. No solo es una «gran sala» en un «gran caserón», sino que tiene un techo alto sustentado por paredes fuertes y con «puertas de nogal labrado». Es una casa de lujo lastrada por el paso del tiempo, con una mueblería también gastada, en la que destaca la colocación de un «clásico estrado», tarima que limitaba la presencia femenina durante algunos actos sociales con el fin de separar ambos sexos. Esto denotará la actitud de los personajes con respecto a la sexualidad, que, salvo Álvaro del Real y el marqués de Montrove, coincide con los preceptos de la Iglesia. Cabe decir también que durante el siglo XIX este estrado empezó a caer en desuso, con lo cual en 1914 ya estaba obsoleto. Los cuadros denotan la constante presencia de la Iglesia⁵. Tienen el fondo oscuro y el marco apagado, lo que supone una crítica abierta a la estructura ideológica que sustenta el poder del clero. Suponiéndose en el centro de la escena, se sitúa la mesa de mármol y, sobre ella, un crucero tallado en marfil, el grupo de la Dolorosa y Cristo yacente y una cruz de brazos cortos y anchos. El mármol y el marfil vuelven a denotar una posición social elevada. El crucero es una figura especialmente relevante para Galicia, al igual que la cruz, reminiscencia de la antigua provincia de Santiago que fue absorbida por la provincia de A Coruña en 1833. El grupo de la Dolorosa y Cristo denota la amargura, el dolor y la angustia que se palpa en el ambiente, pero también, aunque en menor medida, la piedad (la Virgen de los Dolores también es

⁵ En esta obra se retrata la enorme influencia de la Iglesia sobre las leyes del país. Linares Rivas denuncia «la ausencia de humanidad y sensibilidad en la aplicación literal de la ley por parte de los tribunales» (Castaño Penalva 2015: 71), como haría más tarde Clara Campoamor.



conocida como la Virgen de la Amargura, la Virgen de las Angustias y la Virgen de la Piedad). Las vitrinas denotan, nuevamente, poderío económico, mientras que el destacado cuadro del cardenal Espiñeira redonda en la idea de la presencia clerical.

El suelo de madera, la alfombra y el brasero de bronce son también signos que señalan la posición social. Normalmente, las casas gallegas no tenían suelo de construcción, se pisaba directamente sobre la tierra. Por supuesto, una alfombra es considerada un gasto innecesario, mientras que el brasero, sobre todo siendo de bronce, era un bien necesario e inalcanzable para los más desfavorecidos. Lo mismo cabe decir de la lámpara de araña y de la presencia de luz eléctrica, elemento de lujo, sobre todo en Galicia. Sin embargo, lejos de iluminar la sala, lo que hace es acentuar su «tono austero y mohoso».

Por último, se indica que la familia se resiste a abandonar los elementos tradicionales de la casa, pero se enfrentan a su necesidad por estar cómodos. Esto es una metáfora: la generación más anciana de la casa (Esperanza, Tirso, el cardenal, etc.) quiere seguir viviendo en la «severidad», pero la más joven (Sol, Santa, Antonio, etc.) desea alcanzar la «comodidad». La casa es testigo del cambio generacional demostrando que «todo tiempo pasado fue peor». Es de noche, signo que anuncia la celebración del baile de disfraces. Es abril, es primavera, la estación del amor, del cambio, del sexo. Sin embargo, llueve, y, tal y como había dicho Álvaro, Campanela es «una ciudad que llora siempre con el agua de sus lluvias» (Linares Rivas 1999h: 1954).

Durante la escena I del acto primero se muestra la siguiente ambientación: «Tadea y Úrsula, sentadas en sillitas de paja, cosen los capuchones y los antifaces. A su lado otra silla pequeña, con un traje de máscara, abandonado sobre el asiento como si alguien hubiera dejado momentáneamente la labor» (Linares Rivas 1999h: 1919). Las sillitas de paja eran la novedad dentro del movimiento decimonónico *arts and crafts*, que pretendía recuperar la forma medieval artesanal de construir muebles. Este estilo nace en las últimas décadas del siglo XIX y es contemporáneo al modernismo. Sin embargo, se diferencian fundamentalmente en que aquel centra su mirada en las formas del pasado, mientras que este procura abrir otros horizontes.

El tratamiento del espacio en esta obra es cercano al naturalista: el entorno construye al individuo. De esta manera, si una persona vive en Campanela, se comportará como un habitante de allí; mientras que, si viaja a Madrid, cambiará de actitud conforme a lo «natural» del madrileño. Sin embargo, el marqués de Montrove, Álvaro del Real y el padre Muñíos logran vencer este determinismo gracias a su pensamiento crítico y rupturista. No obstante, esto los conducirá a un final trágico: el marqués interrumpe voluntariamente su vida, Álvaro abandona Campanela y Muñíos probablemente será excomulgado de nuevo al absolver los pecados de Antonio en el momento de su suicidio⁶.

⁶ El ideario de Linares Rivas no le permitía comulgar con el determinismo. En *Aire de fuera* (1903), Eduardo, Gerardo y Gregorio discuten con Baltasar la pertinencia de la ley de divorcio. Baltasar argumenta que es la mujer la gran víctima de esta ley inhumana que impide a los cónyuges

3. ESPACIOS RURALES

Aunque es cierto que *La garra* se ambienta en una ciudad trasunto de Santiago de Compostela, no parece que su construcción espacial corresponda con un entorno rural. No obstante, Manuel Linares Rivas, igual que sus coetáneos Jacinto Benavente o Ángel Guimerá, cultivará el drama rural en obras como *Cristobalón* (1920) o *El alma de la aldea* (1924)⁷. Pero la obra que aquí nos ocupa es *La mala ley*, comedia en tres actos estrenada en el Teatro Lara el 21 de febrero de 1923.

La trama tiene lugar «por tierras de Ponferrada, hacia la raya de Galicia» (Linares Rivas 1927: 2). En primer lugar, hay que destacar la imprecisión geográfica, característica muy común dentro de los dramas rurales. Esto le confiere a la acción un aura de lejanía y misterio para que los espectadores de las ciudades entendiesen la desigualdad entre la ciudad y el campo. La razón de situar la obra en algún lugar de Ponferrada responde a la escasa industrialización de la zona, que tradicionalmente se sustentó gracias al sector agrícola. Por otro lado, el hecho de que esté cerca de la «raya de Galicia» alude al sentimiento galleguista que experimentaba el autor hacia su tierra natal⁸.

El espacio interior es «una sala, con muebles antiguos, castellanos, en la casa-palacio de los señores de la Hermida. Una gran ventana abierta» (Linares Rivas 1927: 5). La acotación es mucho menos detallada que en *La garra*, Linares Rivas abandona el *horror vacui* y construye una sala con espacios vacíos. Los «muebles antiguos», que en *La garra* se mostraban lujosos y decadentes, aquí se refieren a la humildad de unos señores del campo que no reciben los suficientes beneficios de sus tierras como para modernizar su mueblería. El autor decide ceñirse al canon de su tiempo y decora la sala con muebles «castellanos», en alusión al lugar común literario más corriente en el primer tercio del siglo xx. La «gran ventana abierta»

separarse definitivamente y encontrar el amor en otra persona, a lo que contestan: «EDUA. Pero las costumbres... BALT. Ya cambian ellas. EDUA. Y las leyes... BALT. Las podemos cambiar nosotros. [...] GREG. Aquí hay muchas preocupaciones arraigadísimas. BALT. Y duendes y fantasmas... ¿Quieres conservarlos? EDUA. Nosotros no lo hemos de cambiar. BALT. Sí, sí, nosotros. Y los felices, los dichosos, con más razón, mejor dicho, con más deber» (Linares Rivas 1999e: 1077).

⁷ Tampoco es posible olvidar *Mal año de lobos*, comedia en tres actos estrenada en el Teatro Lara el 27 de octubre de 1927. La trama se ambienta en «una casa de aldeanos acomodados. Planta baja. Al foro, a un lado, una puerta que se abre en dos mitades, quedando generalmente cerrada la de abajo, con un picaporte que se abre con facilidad desde fuera también, cuando está abierta la mitad superior. Una ventana. Muebles de madera y cuerda. A un lado, un arcón grande. En el centro, una mesa. Sobre ella descende una bombilla eléctrica con una sencillísima pantalla de papel» (Linares Rivas 1999: 2307). Como puede verse, Linares opta aquí por un realismo escénico más acentuado que en *La mala ley*. Nuevamente aparece una ventana cerrada que indica una posibilidad de cambio. Esta gran casa está ajeitada, lo que indica que pertenece a grandes propietarios venidos a menos, como en *La mala ley*.

⁸ Así hablaba Linares Rivas en su discurso de ingreso a la Real Academia Española: «alabé a Curros, sí, pero en el fondo de mi alma estoy alabando a Galicia. Me conmueven sus versos, sí, pero en lo más apegado del corazón está mi propia morriña, que nace siempre de sus recuerdos un verso más...» (Linares Rivas 1921: 31-32).



no tiene utilidad para la realización del espectáculo, pero sí tiene carga simbólica. Si *La garra* presentaba un espacio claustrofóbico, *La mala ley* muestra un espacio fresco a través de la entrada de aire por la ventana. Es una metáfora muy recurrente en Linares Rivas en que se asimila el aire de fuera con el progreso.

Según la localización temporal, «es de día, por la tarde y en junio» (Linares Rivas 1927: 5). Los otros dos actos mantienen la misma decoración, pero avanzan temporalmente. En el segundo acto «es por la mañana del día siguiente» (Linares Rivas 1927: 31) y en el tercero «es por la tarde y al día siguiente» (Linares Rivas 1927: 57). Este juego de luces provoca una sensación de circularidad en la trama; además, sitúa el acto segundo en un momento en que el sol, como metáfora de verdad o de justicia, alumbraba la conciencia de los personajes protagonistas. De hecho, es en el segundo acto cuando Lorenzo de la Hermida enuncia el significado central de la obra: «que hereden, sí, muy bien...; pero que hereden a los muertos y no a los que aún viven; que eso no es heredar, sino despojar. Y la ley inicua, la mala ley es la que otorga derecho para reclamar la herencia de los padres mientras uno de ellos vive todavía» (Linares Rivas 1927: 53).

La acción tiene lugar durante el mes de junio. Para entender esta referencia temporal es preciso tener en cuenta el siguiente fragmento de la conversación inicial entre Saturio, uno de los trabajadores, y Lorenzo de la Hermida:

SATU. – Se irá. Y también traigo un mandao del señor cura, para ver si le dejan este domingo una casulla encarnada, que la necesita porque...

LOREN. – Cállatelo también. Capilla, casa y administración general, todo eso es del reino de Cristina.

SATU. – ¿Y a la señorita con el cuento del cura?

LOREN. – A ella..., si no es verde.

SATU. – No, es encarnada (Linares Rivas 1927: 6).

Visto este fragmento, cabe preguntarse por qué necesita el cura una casulla precisamente encarnada. Los colores de las casullas los regula la Institución General del Misal Romano, vinculándoles una serie de festividades. La única que encaja en el contexto de la obra es el domingo de Pentecostés, que se celebra el 9 de junio y marca el inicio de las actividades de la Iglesia católica. No en vano, supone la fiesta más importante para el catolicismo después de la celebración de la Pascua. Lo que resulta curioso es que la ruptura de la familia de Lorenzo se manifieste justamente cuando la Iglesia retoma sus labores. Según el planteamiento de Linares Rivas, la Iglesia se opone a la constitución de la familia, al igual que había sucedido, aunque de manera más contundente, en *La garra*.

4. ESPACIOS POPULARES

En pocas ocasiones Linares Rivas cultiva los ambientes de la pobreza. Esto se debe fundamentalmente a que, según él, el teatro debe ser expresión de las experiencias conocidas, hasta tal punto que reconoce sentirse incapaz de hacer hablar



con naturalidad a personajes de bajo estrato social⁹. Sin embargo, en *La espuma del champagne* logra dar verosimilitud a las acciones dramatizadas gracias a que consigue mantener su punto de vista como burgués crítico y desencantado con el mundo que le tocó vivir¹⁰. *La espuma del champagne*, comedia en cuatro actos y en prosa, se estrena en el Teatro Eslava el 18 de marzo de 1915¹¹.

La escena abre con «una habitación muy modesta, pobre. Puerta izquierda y puerta al foro, a izquierda también; a derecha foro una ventana sobre tejados. A lateral derecha otra ventana; al lado una mesita de costura. Tres o cuatro sillas y una consola vieja. Una mesa. Luz eléctrica colgante, sin tulipa» (Linares Rivas 1999: 1973). Lo primero que llama la atención es que Linares Rivas opte por especificar una iluminación de la escena que provenga de una bombilla teniendo en cuenta que la sala tiene dos ventanas. Por un lado, hay que recordar que el signo de la ventana en Linares Rivas suele significar un cambio profundo hacia el progreso social, pero en este caso las ventanas están cerradas e inutilizadas, no sirven para que entre el aire ni la luz. Es decir, que Linares Rivas está indicando que en una habitación pobre existen grandes posibilidades de cambio (hay dos ventanas, una de ellas sobre tejados), pero los personajes que allí moran las ignoran. Por otro lado, la luz eléctrica colgante dará pie a mostrar que en el país existe un desarrollo tecnológico suficiente para surtir de ciertas comodidades a un número razonable de ciudadanos, pero que para los colectivos marginalizados las facturas son imposibles de pagar¹². Se nos muestra también una mesita de costura en la que Sebastiana se encuentra cosiendo («después de coser un momento en ropa blanca, queda absorta, sonrío, y saca del pecho una carta» [Linares Rivas 1999i: 1973]), lo que augura su situación como trabajadora de costura por cuenta propia ganando un salario miserable, de lo que dan cuenta los muebles viejos y humildes. «Es de día, pero anocheciendo ya», lo que permite suponer que la acción de la obra continuará por la noche, aunque también simboliza la decadencia material de Sebastiana.

El segundo acto se ambienta en «una habitación puesta con lujo, pero con desorden, en la casa de la Rabanitos» (Linares Rivas 1999i: 1982). La «Rabanitos» había sido compañera de escuela de Sebastiana, habían crecido juntas en un entorno de miseria. Sin embargo, a la «Rabanitos» le rodea el lujo recogido de su trabajo

⁹ En una de sus charlas, Linares dice lo siguiente: «tanto es así, poniendo el ejemplo en mí mismo, que yo suelo acertar en las comedias... y desacierto en cuanto voy al sainete. No sé hacer hablar a la gente del pueblo, mi manera de decir no es la suya y disuenan mis palabras en sus labios» (Linares Rivas 1999a: 233).

¹⁰ Linares Rivas dijo en una ocasión: «para muchos no es interesante lo que no redunda en su propio beneficio; para muchos es incomprensible que alguien se afane por un afán ajeno; y para muchos también, que tienen resuelto el problema de su vida, les parece absurdo que se plantee el problema de la vida de otros...» (Linares Rivas 1999b: 252).

¹¹ Existe una versión anterior de esta obra publicada en *El Cuento Semanal* el 12 de abril de 1907 como comedia en un acto (Díez Figueroa 2001).

¹² Según Fidel López Criado, «para el proletariado, la moral y el honor son un lujo incompatible con el hambre y la necesidad» (López Criado 2014: 131), idea que la obra escenifica con particular acierto.



como meretriz. Viendo a Sebastiana ahogada por las deudas, la invita a pasar una noche con ella para conocer el mundo de la prostitución como posible alternativa a su pobreza. El espectador queda impactado al ver un cambio tan brusco entre los dos actos, ya que, como dice la acotación inicial, «los actos primero y segundo han de representarse con mutación, pero sin entreacto» (Linares Rivas 1999i: 1971). La habitación de la «Rabanitos» es una proyección de su personalidad: es una mujer vanidosa a la que le gusta aparentar posición social («puesta con lujo»), pero a la que le es imposible llevar un tren de vida estable («con desorden»).

El tercer acto se ambienta en «un gabinete de un restaurante de tono. En el centro una mesa en desorden, como después de terminada toda comida. Un par de ventanas al foro y una puerta a la izquierda» (Linares Rivas 1999i: 1992). El ambiente de la prostitución vuelve a estar asociado con el desorden y los excesos de la carne, en este caso, la comida. También pueden verse de nuevo las ventanas que habían desaparecido en la casa de la «Rabanitos». Es interesante ver la disposición de los personajes al empezar la escena primera de este acto:

Luz, a la ventana y apoyando la frente en los cristales, como si buscase que el frío disipase algo el calor del champagne: la Mimosa, Lulú y Pedro; en la otra ventana: doña Celestina, Jaime y Enrique; sentados a la mesa: la Rabanitos, Amparo y Tabardillo; sentados en un sofá: Becerra, de pie, solo, vuelto de espaldas (Linares Rivas 1999i: 1992).

De nuevo, Luz (pseudónimo de Sebastiana) está muy relacionada con la ventana. Si Sebastiana quisiera disipar el calor, lo lógico hubiera sido abrir la ventana, no pegarse contra el cristal. Sin embargo, ella no está preparada todavía para que entre el aire fresco del progreso. Lo mismo sucede con la «Mimosa», Lulú y Pedro. Las dos primeras son prostitutas sin posición social, secundarias, meros objetos de transacción. Pedro es un simple camarero. Quienes no están nada relacionados con las ventanas son, por un lado, las prostitutas fuertes, de prestigio, aquellas que dirigen el negocio, que son doña Celestina, la «Rabanitos» y Amparo; por otro lado, los viciosos, los frívolos burgueses jóvenes cuyo único objetivo vital es la satisfacción de sus pulsiones más básicas, es decir, Jaime, Enrique, Tabardillo y Becerra. «Es de noche», el momento perfecto para desinhibirse, y, sin embargo, semánticamente opuesto al pseudónimo de Sebastiana, lo que indica que ella, en el fondo, no pertenece ni pertenecerá a ese mundo.

El acto cuarto abre con «la misma decoración del primero» (Linares Rivas 1999i: 2005). Es ahí donde Tabardillo, contradictorio, pero no hipócrita, aconseja a Sebastiana no entrar en el «negocio del amor». Esto aporta circularidad a la pieza y además permite dejar un final abierto. Tabardillo le da un buen consejo, pero ¿será suficiente como para solucionar los problemas materiales de Sebastiana? Y lo más importante, ¿será Sebastiana capaz de abrir en algún momento esas ventanas? Son preguntas que Linares Rivas sugiere a su público¹³.

¹³ En esta tipología también podría encajar *Fausto y Margarita*, tragicomedia en tres actos estrenada el 11 de abril de 1996, aunque se escribió en 1935. Su primer acto se ambienta en «una habi-

5. ESPACIOS SIMBÓLICOS

Con esta etiqueta tan amplia se ha querido englobar aquellos espacios que Linares Rivas construye con la intención de que no parezcan extraídos de un referente real, sino de un mundo de fantasía mágico¹⁴. El ejemplo que aquí se analiza corresponde a una de sus obras más reconocidas: *El caballero lobo*, fábula en tres jornadas y en prosa, estrenada en el Teatro Español el 22 de enero de 1909¹⁵.

La jornada primera abre con «una cabaña con muebles rústicos. A la derecha foro, una ventana abierta por la que penetra un rayo de luna. En la ventana un cuervo. Forillo, árboles» (Linares Rivas 1999f: 1489). Linares Rivas ambienta la trama subordinante, en que la vieja cuenta el relato, en una cabaña propia de un ambiente rural, haciendo referencia al conocimiento popular transmitido entre generaciones a través de fábulas. Mientras en medio del ruido de las ciudades los ciudadanos están demasiado ocupados con frivolidades, en el campo siempre hay tiempo para los ritos ancestrales. De nuevo, vuelve a aparecer el símbolo de la ventana, esta vez abierta, que alude sin duda a la capacidad de los niños para cambiar el mundo. Pero al mismo tiempo, por la ventana «penetra un rayo de luna». Según el *Diccionario de los símbolos*, tiene que considerarse que la luna no tiene luz propia, depende del sol

tación alegre y clara, puesta un poco en estudio de pintor, con luz cenital, y adornado con tablas de pintura, grabados, figulinas y telas de colores vivos. Una mesatablero con cartones y tapices» (Linares Rivas 1999c: 333). Es la primera vez que Linares nos presenta una tienda bohemia como escenario. Ni siquiera se pierde su identidad en el segundo acto, cuando celebran la fiesta de la nueva temporada de moda: «una salita bien puesta [...] Siendo habitación particular no deja de ser tienda [...]» (Linares Rivas 1999c:355). El color y la iluminación provocan una atmósfera alegre que contrasta con la oscuridad de *La espuma del champagne*. *Fausto y Margarita* se escribe en tiempos de la II República y el autor, que ya tenía problemas para seguir estrenando después de más de 30 años de éxito, afirma, con esperanza, que terminará la explotación del hombre por el hombre.

¹⁴ Como afirma Emilio Peral Vega (2016), el teatro simbolista llega a España a través de Adrià Gual (1872-1943), inspirado, a su vez, por Edward Gordon Craig (1872-1966). Con ellos, se recupera la autoridad del director de escena y la importancia de algunos elementos como la iluminación, que abandonaba aquí su función realista para marcar una determinada iluminación al gesto del actor con el fin de exponer un conflicto interno. *El caballero lobo* fue capaz de llevar con gran éxito a escena esta corriente que, en la mayoría de los casos, estaba dirigida a una minoría.

¹⁵ Según Moisés Castro, *El caballero lobo* «es una pieza que, por su contenido, por su fondo, constituye una verdadera revelación en el panorama de la literatura española de principios de siglo. Linares supo reflejar en ella toda una serie de aspectos políticos, sociales y morales que, como hemos visto, son revolucionarios para su época» (Castro López 2000: 84). Y no solo supone una revelación en lo que respecta a sus posicionamientos ideológicos, sino también en lo estético. Según Cuesta Guadaño (2017), «es una de las piezas más representativas del teatro de animales [...] [y] se estrenó con éxito de público» (377). Al profesor le cuesta admitir la relevancia artística de esta obra, pues precede a *Chantecler* (1910), de Edmond Rostand (1868-1918), y, posiblemente, a *L'Oiseau bleu* (1908), de Maurice Maeterlinck (1862-1949), si damos credibilidad a las siguientes palabras del autor: «por el fondo que tiene *El caballero lobo* no la quiso representar ningún teatro y anduve años con la obra debajo del brazo» (Linares Rivas 1999b: 257). Esto convertiría a Linares Rivas en un visionario del teatro simbólico de animales europeo. Además, sería precedente de iniciativas teatrales españolas como el «Teatro de los niños» (1909), de Jacinto Benavente.



para emitirla, y, también, que pasa por distintas fases. Por este motivo, «es símbolo de transformación y crecimiento» (Chevalier 1986, s. v. *luna*)¹⁶. Igualmente, aunque el cuervo se asocie de forma contradictoria en distintas culturas, por un lado, con la muerte, y por otro, con el nacimiento; en este caso concreto habría que interpretarlo de la siguiente forma: «siendo el negro el color del comienzo (el negro de la obra alquímica, la noche del seno materno y el surco recubierto de la tierra, etc.), el color negro asocia el cuervo con las operaciones de germinación y de fertilización» (Chevalier 1986, s. v. *cuervo*). El sol (la verdad) refleja en la luna (la fábula que contiene la verdad y transforma las mentes) y el cuervo (la vieja, la que germina las ideas) la transmite a los niños para que progrese la sociedad (ventana abierta).

La jornada segunda sucede «de día: en un bosque. A la izquierda, foro, una piedra blanca, en la que podrán sentarse» (Linares Rivas 1999f: 1496). El bosque es muy recurrente en diversas religiones paganas y precristianas como lugar de culto (Chevalier 1986, s. v. *bosque*). A su vez, la piedra es una proyección del alma (Chevalier 1986, s. v. *piedra*), cuyo color denota a los personajes que se sentarían encima. Lo curioso es que Linares Rivas no indica qué personajes deben sentarse ahí, por lo que podría deducirse que, tal y como Cordera traspasa el relato subordinado y se convierte en oyente de la historia de la anciana, también la anciana y los niños podrían trascender al relato subordinado como espectadores. Esto tendría sentido si consideramos la simbología del color blanco:

puede situarse en los dos extremos de la gama cromática. Absoluto y no teniendo otras variaciones que las que van de la matidez al brillo, significa ora la ausencia ora la suma de colores. Se coloca así ora al principio ora al final de la vida diurna y del mundo manifestado, lo que le confiere un valor ideal, asintótico (Chevalier 1986, s. v. *blanco*).

La conjunción entre los niños (principio de la vida) y la anciana (final de la vida) proyecta un alma ideal (piedra blanca) sobre la cual asisten a la fábula dramatizada.

La tercera jornada sucede en «una explanada en la montaña. A foro derecha una cueva» (Linares Rivas 1999f: 1515). Entre muchos simbolismos, «la montaña

¹⁶ La luna va sufriendo transformaciones a lo largo de la obra. Cuando la anciana empieza a contar el cuento, «desaparece el rayo de luna y queda la escena a oscuras» (Linares Rivas 1999f: 1492). Acto seguido, entra la Cordera a escena traspasando los límites del relato subordinado. Más adelante, al final de la escena XIV de la jornada segunda, «la escena, a oscuras, con un rayo de luna solamente; alumbrada de derecha a izquierda» (Linares Rivas 1999f: 1510), justo después de que el Lobo rechazase las insinuaciones sexuales de la Gata. Por último, al final de la escena XV, «la luna ilumina la escena plenamente» (Linares Rivas 1999f: 1511) cuando la Mariposa se quema al intentar alcanzar la luz que tanto la atrae, el mismo destino que había sufrido su hermana. Esta transición podría corresponder a tres fases de la luna. Primero, la luna nueva, el momento más profundo de cambio, cuando las divinidades se acercan a la tierra durante la oscuridad de la noche. Segundo, la luna creciente, que se refiere al momento en que el Lobo se reafirma en sus principios morales. Tercero, la luna llena, cuando muere la Mariposa y el Lobo se vuelve consciente del fenómeno de la muerte.

expresa también las nociones de estabilidad, inmutabilidad y a veces también de pureza. [...] De manera más general es a la vez el centro y el eje del mundo» (Chevalier 1986, *s. v. montaña*). A su vez, la cueva, «como arquetipo de la matriz materna, [...] figura en los mitos de origen, de renacimiento y de iniciación de numerosos pueblos» (Chevalier 1986, *s. v. caverna*). Esta jornada se centra, por un lado, en la supervivencia del amor entre Cordera y el señor Lobo. El amor se asocia con la montaña al ser creador de una familia estable fundamentada en bases humanas, y no en bases económicas o imperativos sociales. Por otro lado, se centra en el desarrollo personal del Lobato, su hijo. La cueva hace referencia a la condición del cachorro, que nace con aspecto de lobo, pero con corazón de cordero. Nunca podrá encajar en ninguno de los dos mundos y tendrá que aceptar sus diferencias para poder desarrollarse, siempre bajo el amparo de su familia¹⁷.

6. ESPACIOS HISTÓRICOS

No es común que las obras de Linares Rivas se ambienten en tiempos históricos lejanos al momento de su recepción. Sin embargo, hay que destacar que su primera obra estrenada de la que se tenga constancia, *El amo de las Carolas* (1890), también conocida como *Las Carolas* o *Las Carolinas*, se ambientaba en el siglo XVIII¹⁸. Sin embargo, su obra histórica por excelencia es *Lady Godiva*, comedia en cuatro jornadas en verso, estrenada en el Teatro Español el 15 de enero de 1912¹⁹.

La jornada primera se ambienta «en el campo, con árboles. A foro, un trozo de muralla en ruinas. A derecha, un dosel a medio alzar». El trozo de muralla en ruinas alude a un desastre militar, mientras que el dosel a medio alzar indica un desastre político, que serán explicados en los cuatro primeros versos: «¡Daos prisa! Os lo ruego... Y alzad pronto / las gradas y el dosel en las ruinas / de esa muralla antes que llegue el Duque... / (*Irónico*) que a honrarnos viene al invadir la villa» (Linares

¹⁷ Linares Rivas también cultiva el simbolismo en *Lo posible*, juguete cómico en un acto y dos cuadros, estrenado en el Teatro Lara el 28 de marzo de 1905. Aunque el segundo cuadro representa un espacio burgués más fácil de ver en su producción, el primer cuadro muestra «el pasillo de los palcos plateas en el Real. De noche» (Linares Rivas 1918: 1). Aunque no se especifica, la trama sugiere que este primer cuadro debe parecer un sueño para poder provocar la duda en el espectador durante el segundo cuadro, lo que dará pie a desarrollar conversaciones hilarantes. En este caso, es necesario tener en cuenta también que solo los dos protagonistas masculinos (Federico y Ricardo) van sin máscara. Asisten a una noche de carnaval donde todo es posible, que contrasta con las cadenas representadas por la estética del espacio burgués.

¹⁸ El texto, actualmente, está perdido, pero algunas notas en prensa dejan saber que la obra trataba sobre la conquista de las Islas Carolinas por parte del Imperio español: «fue una pieza patriótica á [sic] que dió [sic] actualidad el incidente de las Islas Carolinas» (López Criado 1999: 185). La obra es un juguete en un acto y se estrenó en algún teatro de Madrid en 1890.

¹⁹ Linares Rivas advierte al lector con una nota inicial que el argumento de esta obra se basa solo parcialmente en la famosa leyenda inglesa.





Rivas 1999g: 1741). El escenario destruido permite presentar el conflicto de la trama nada más empezar la obra: la sanguinaria conquista de Coventry a manos del duque.

La segunda jornada sucede en «una cueva, que servirá de prisión, sin más luz que la de un ventano con barrotes de hierro» (Linares Rivas 1999g: 1761). Lo primero, es necesario retomar la simbología de la cueva que se había anotado con respecto a *El caballero lobo*: «como arquetipo de la matriz materna, [...] figura en los mitos de origen, de renacimiento y de iniciación de numerosos pueblos» (Chevalier 1986, s. v. *caverna*). Es ahí donde los prisioneros, y en especial lord Godiva, deben reflexionar sobre la muerte que les espera. Godiva, además, tendrá que abandonar, por un lado, sus prejuicios sobre la desnudez femenina; y por otro, su concepción machista según la cual la esposa forma parte del honor y de la honra del marido. La luz en la escena proviene de «un ventano con barrotes de hierro». Esta cavidad es por la que los prisioneros reciben información del exterior por parte de Jorge, carcelero amigo de los reos. La luz vuelve a asimilarse con la verdad.

La tercera jornada arranca en «una plaza, con el mayor número posible de practicables en puertas y ventanas. Es de noche, con Luna, pero discreta. Al foro un pasadizo de arcos en un palacio» (Linares Rivas 1999g: 1772). La plaza, por su amplitud, remarca la vergüenza que siente lady Godiva a aparecer desnuda. Los practicables, a su vez, indican la cantidad de gente que podría estar mirándola si incumpliesen su palabra. Debido al contexto de la escena, parece que la ventana, en este caso, tiene un sentido recto. La luna, como ya se había explicado, «es símbolo de transformación y crecimiento» (Chevalier 1986, s. v. *luna*). Lady Godiva transforma su mentalidad, se atreve a exhibir su cuerpo sin ropa y se convierte en una heroína para Coventry. Pero, además, la luna podría tener connotaciones eróticas. Linares Rivas hace que todos sus personajes no miren a lady Godiva al mismo tiempo que el espectador de la sala no puede dejar de mirar, convirtiéndolo en un *voyeur*. El pasadizo de arcos indica la lejanía de su destino e insinúa el largo camino que tendrá que recorrer.

La cuarta jornada abre en «una sala en el Monasterio de Coventry, con una gran ventana de vidrios de colores, al fondo. A fondo también, una puerta con tapices, lo mismo que una lateral a cada lado. Al lado de la puerta del foro, un sillón de cuero. Al lado de la ventana, una mesa larga con viandas» (Linares Rivas 1999g: 1782). Linares Rivas hace que su lady Godiva pasee desnuda por un monasterio medieval, lo que supone una blasfemia. Vuelven a aparecer las ventanas, esta vez sí asociadas a la necesidad de progreso, que no solo están cerradas (no entra el aire), sino que el sol (la verdad) se verá matizado por los vidrios de colores (mentalidad medieval). Las puertas con tapices, el sillón de cuero, la mesa larga y las viandas indican el poder económico y político de los que goza la Iglesia en Coventry²⁰.

²⁰ En este apartado, aunque también muy cercana a los espacios simbólicos, se podría nombrar *Toninadas*, bufonada heroica en un prólogo y tres jornadas, estrenada en el Teatro Español el 11 de febrero de 1916. Como se dice en la acotación inicial, «la acción de toda la obra en Algaría, país casi imaginario» (Linares Rivas 1916: 16). Sin embargo, sus espacios, a pesar de ser fantásticos, recuerdan épocas lejanas. La primera jornada se ambienta en «una sala de Palacio, que se supone

7. CONCLUSIONES

En este trabajo se han analizado los espacios de algunas obras de Manuel Linares Rivas. El principal objetivo de la investigación era responder a las siguientes preguntas: ¿qué tipos de espacio presentan sus obras? ¿Hasta qué punto Linares Rivas transmite un compromiso social a través de la escenografía? Se han detectado seis espacios diferentes. En primer lugar, los espacios burgueses presentan salones modernos y prácticos propios de una nueva generación que rompe con la tradición. Concretamente en *Cobardías* (1919), el cambio entre el escenario aristocrático y el escenario burgués establece una alianza entre estos dos grupos sociales cuya consecuencia será la supervivencia de los males que destruyen la sociedad española anterior a la guerra civil. En segundo lugar, los espacios aristocráticos se caracterizan por sus muebles antiguos y ruinosos, su ambiente cargado y sombrío aferrado a la tradición. En *La garra* (1914), el espacio funciona como un condicionante de la acción de los personajes sin llegar a ejercer la tiranía propia del naturalismo. La tradición, encarnada en la Iglesia y en el Estado, pesa como una losa en la conciencia de sus personajes más conscientes de la cárcel en que todos se encuentran encerrados. En tercer lugar, los espacios rurales muestran muebles humildes, ambientación indeterminada y referencias a lo tradicional castellano. En *La mala ley* (1923), a través del juego temporal se realiza una crítica encubierta a la Iglesia. La alianza entre de la Hermida (burgués, terrateniente) y Dionisio (alta burguesía) no consigue solucionar el problema de fondo (la ley de herencias), aunque sí atajar el conflicto dramático más inmediato y personal.

Cuarto, los espacios populares son testigos de la pobreza, sin demasiados muebles y sin decoración prescindible. Quinto, el espacio simbólico no pretende ser un espejo para la realidad concreta, sino una proyección de un mundo mágico. En *El caballero lobo* (1909) se pone en tela de juicio el modelo decimonónico de familia, según el cual las decisiones de los hijos dependían del cabeza de familia. Atenta contra el decoro al representar de manera simbólica la cuestión sexual como un elemento de tradición popular para la enseñanza infantil. Aporta un punto de vista escandaloso para la moral de su tiempo hacia los cuentos tradicionales, tal y como habría hecho más tarde Bruno Bettelheim con su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1976). Por último, el espacio histórico viene determinado por castillos, ambientes exóticos, temas legendarios, etc. En *Lady Godiva* (1912) se presenta la cuestión de la sexualidad femenina y de su independencia hacia el varón, desmarcándose de la tendencia machista del honor y la honra. Godiva acaba siendo una heroína humillada

contigua a los salones en donde se celebra la recepción». La segunda en «el mesón de los Mirlos [...]. Mesas y taburetes. Al foro escalera practicable que conduce y termina en el primer piso [...]» (95). La tercera en «la pista de un circo en un barracón de feria» (197). Los espacios van degenerando, igual que el sistema monárquico que se critica en la pieza. Al principio era un orgullo (palacio), pero fue degenerando por los excesos burgueses (mesón), hasta lo que es en la actualidad, una auténtica bufonada (circo). Amalio Fernández (1859-1928) fue el encargado de pintar el escenario de manera que pareciese lo más realista y colorista posible.



por los mirones, que no solo son aquellos personajes que entran en la escena final, sino también los propios espectadores. Se realiza un ataque a la Iglesia al poner una mujer exhibiendo su sexualidad dentro de un monasterio para el gozo del duque y sus secuaces, es decir, la nobleza, su clase social complementaria.

Los espacios burgueses de Linares Rivas se alejan de la propuesta de Joaquín Dicenta con *Aurora* (1902) y se aproximan a obras como *Campo de armiño* (1916), de Jacinto Benavente, en el aspecto minimalista de la descripción de la escena. Sin embargo, comparte la coherencia ideológica con Dicenta. Ambos describen un espacio burgués moderno, pero Benavente viste a través de él a sus personajes nobles de modernidad. De esta manera, los espacios aristocráticos de Linares Rivas se diferencian radicalmente de los supuestos del autor madrileño, para quien el ambiente de la oligarquía no oprime. Asimismo, se aproxima a la escenografía que Valle-Inclán (1866-1936) diseña en *Águila de blasón* (1907), compartiendo el *horror vacui* y la claustrofobia. Con respecto a los espacios rurales, Linares se acerca a obras como *La malquerida* (1913), de nuevo, por la descripción minimalista de la escena; aunque sus espacios corresponden más al estrato social que pretende retratar Ángel Guimerá con *Terra Baixa* (1896). Sus espacios populares están lejos de parecerse a los de *Daniel* (1907), de Dicenta, que presenta un realismo muy minucioso y prefiere los ambientes obreros, mientras que Linares se centra en el trabajador autónomo de la ciudad. Por último, los espacios históricos distancian a Linares de *Los intereses creados* (1907) por su realismo que, a pesar de ser una farsa, igual que *Toninadas* (1916), no deja de ambientarse en una época lejana en el tiempo. Linares Rivas participa de la revolución escenográfica española, que tuvo como base la utilización de la luz eléctrica como elemento dramático (Peláez Martín 2003). Esto puede verse en obras como *El caballero lobo*, *La garra*, *La espuma del champagne* o *Fausto y Margarita*. Igualmente, algunas obras suyas, como *Toninadas*, contaron con Amalio Fernández para aportar un naturalismo ilusionista basado en una técnica colorista llamativa y novedosa para el espectador.

Hay que destacar también el uso metafórico que Linares Rivas da al signo de la ventana, presente en *La mala ley*, en *La espuma del champagne*, en *El caballero lobo*, en *Lady Godiva*, en *Primero, vivir...*, y en *Mal año de lobos*. Para el autor, la ventana abierta es un signo que indica el progreso, pues por ella entra el aire fresco, es decir, la nueva mentalidad; y el sol, es decir, la verdad. Una ventana cerrada es signo de un potencial para el cambio social que no se está aprovechando, porque se está viendo la verdad (el sol) y el paso del tiempo (aire), pero el personaje no participa de ello, se lo impide el cristal (su voluntad). Una ventana de colores indica que el personaje no puede acceder a la verdad de forma total debido a una desviación en su forma de entender el mundo (las vidrieras en *Lady Godiva* que simbolizan la regia moral impuesta por la Iglesia). Un espacio sin ventanas es agobiante y está condenado al fracaso, como termina sucediendo en *Cobardías* o en *La garra*.

Por todo lo expuesto, hay motivos suficientes para entender que el espacio en estas obras de Linares Rivas transmite un discurso rupturista con el sistema de alianzas entre la burguesía y la nobleza que había mantenido en pie la II Restauración borbónica. De esta manera, se podría considerar que Linares Rivas pertenece a la tendencia *novadora* del teatro español del primer tercio del siglo xx, a la cual



pertenecen autores como Benito Pérez Galdós, Joaquín Dicenta o Ramón Gómez de la Serna. Todavía queda un largo camino por recorrer antes de poder afirmar con absoluta contundencia esta filiación. A fin de cuentas, Linares Rivas escribió 104 obras de teatro, 35 obras narrativas y una serie de artículos periodísticos aún sin clasificar, corpus inabarcable en estos momentos en que pocos somos los que investigamos su legado. No obstante, esta línea de investigación parece arrojar más frutos que aquella que afirma un supuesto oportunismo torpe todavía por demostrar para justificar su enorme éxito en taquilla y en crítica.

RECIBIDO: septiembre de 2010; ACEPTADO: abril de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max (1974): *Manual de historia de la literatura española*, Madrid: Akal.
- BERENGUER, Ángel (1982): «El teatro en el siglo xx (hasta 1936)», en José María Díez Borque (ed.), *Historia de la literatura española*, Madrid: Taurus, vol. 4, 7-87. Primera edición en 1980.
- BROWN, Gerald (1974): *Historia de la literatura española. Siglo xx*, Barcelona: Ariel. Publicación original: Brown, Gerald (1972), *A Literary History of Spain. The Twentieth Century*, New York: Barnes and Noble.
- CASTAÑO PENALVA, Máximo (2015): «La visión reformista sobre la mujer y el divorcio en la obra de un dramaturgo de éxito en el primer tercio del siglo xx: el diputado conservador Manuel Linares Rivas», *Revista Historia Autónoma*, 6, 61-74.
- CASTRO LÓPEZ, Moisés (2000): «Planteamientos sociales en *El caballero lobo*, de Linares Rivas», en Eva Candía Pérez et al., *Actas. I Congreso estudiantil de literatura española contemporánea*, A Coruña: Universidade da Coruña, 81-84.
- CASTRO LÓPEZ, Moisés (2008): «La vida teatral en A Coruña y biografía de M. Linares Rivas. 1902: El Noroeste (2.º cuatrimestre)», en Moisés Castro López et al., *Haz de luz. Estudios de literatura contemporánea*, A Coruña: Universidade da Coruña, 159-169.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- CUESTA GUADAÑO, Javier (2017): *El teatro de los poetas. Formas del drama simbolista en España (1890-1920)*, Madrid: CSIC.
- DÍEZ FIGUEROA, Rebeca (2001): «*La espuma del champagne*, de Linares Rivas: dos maneras de hacer teatro», en Fidel López Criado (ed.), *El papel de la literatura en el siglo xx. I Congreso Nacional Literatura y Sociedad*, A Coruña: Universidade da Coruña, 295-311.
- DÍEZ FIGUEROA, Rebeca (2005): «Mujer, progreso y república en el teatro de Manuel Linares Rivas», en Fidel López Criado (ed.), *La república de las letras y las letras de la república. Estudios de literatura española contemporánea*, A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña, 205-210.
- GARCÍA FREIRE, Ana María (2009): «La heroicidad femenina en el teatro de Manuel Linares Rivas», en Fidel López Criado (ed.), *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Santiago de Compostela: Andavira, 87-94.
- GARCÍA LÓPEZ, José (1962): *Historia de la literatura española*, Barcelona: Vicens Vives.
- HUERTA CALVO, Javier y Emilio PERAL VEGA (2003): «Benavente y otros autores», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español*, Madrid: Gredos, vol. 2, 2271-2310.
- LINARES RIVAS, Manuel (1916): *Toninadas*, Madrid: Hispania.
- LINARES RIVAS, Manuel (1918): *Lo posible*, Madrid: La Novela Cómica.
- LINARES RIVAS, Manuel (1919): *Cobardías*, Madrid: Hispania.
- LINARES RIVAS, Manuel (1921): «Manuel Curros Enríquez», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Manuel Linares Rivas el día 15 de mayo de 1921*, Madrid, Imprenta de Vicente Rico. URL: <<https://bit.ly/2HOohow>> (última consulta: 17/09/2020).
- LINARES RIVAS, Manuel (1927): *La mala ley/Primero vivir...*, Madrid: El Teatro Moderno.
- LINARES RIVAS, Manuel (1928): *En cuarto creciente/El señor Sócrates*, Madrid: El Teatro Moderno, 6-34.





- LINARES RIVAS, Manuel (1999a): «Intimidades de teatro», en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. 1, 221-243.
- LINARES RIVAS, Manuel (1999b): «Los cómicos, los autores y quien los hace andar a todos de cabeza», en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. 1, 245-263.
- LINARES RIVAS, Manuel (1999c): *Fausto y Margarita*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. 1, 329-388.
- LINARES RIVAS, Manuel (1999d): *El camino de la gloria*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. 2, 921-967.
- LINARES RIVAS, Manuel (1999e): *Aire de fuera*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. 2, 1066-1118.
- LINARES RIVAS, Manuel (1999f): *El caballero lobo*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. 2, 1485-1538.
- LINARES RIVAS, Manuel (1999g): *Lady Godiva*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. 3, 1737-1797.
- LINARES RIVAS, Manuel (1999h): *La garra*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. 3, 1915-1965.
- LINARES RIVAS, Manuel (1999i): *La espuma del champagne*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. 3, 1969-2011.
- LINARES RIVAS, Manuel (1999j): *Mal año de lobos*, en Fidel López Criado, *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña: Diputación de A Coruña, vol. 3, 2303-2361.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (1999): *El teatro de Manuel Linares Rivas*, A Coruña: Diputación de A Coruña, 3 vols.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (2009): «La mitología progresista en el teatro social español de primer tercio del siglo XX», en Fidel López Criado (ed.), *Héroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Santiago de Compostela: Andavira, 27-40.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (2014): «La ley, la moral y el decoro en el teatro feminista del primer tercio del siglo XX», *Acta literaria*, núm. 48, 117-137.
- MAINER, José Carlos (2010): *Historia de la literatura española. Modernidad y nacionalismo (1900-1936)*, Barcelona: Crítica.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés (2003): «El arte escénico en la Edad de Plata», en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro español*, Madrid: Gredos, vol. 2, 2201-2238.
- PERAL VEGA, Emilio (2016): «Dos visionarios en escena: Edward Gordon Craig y Adrià Gual», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, núm. 6, 489-503.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina (2009): *Manual de historia de la literatura española 2. Siglos XVIII al XX [hasta 1975]*, Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1995): «La trilogía del adulterio de Linares Rivas: notas para una didáctica del teatro breve», *Lenguaje y textos*, núm. 6-7, 27-40.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1986): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA, José María (2001): «El polémico estreno en Madrid de *La garra*», *Letras de Deusto*, vol. 31, núm. 90, 103-125.

IMÁGENES SINIESTRAS:
EL DOLOR DE LOS DEMÁS (2018)
DE MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

Antonio Candeloro

Universidad Católica San Antonio de Murcia (UCAM)

RESUMEN

El objetivo de este artículo es analizar de qué forma las imágenes presentes en *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel Hernández, permiten desarrollar un discurso tanto narrativizado como teórico sobre lo siniestro, entendiendo el término en el sentido freudiano. Todas las fotos, los recortes de periódicos, las imágenes de obras artísticas contemporáneas presentes en la novela se irán convirtiendo a lo largo de la misma en epítomes emblemáticos a partir de los cuales el narrador protagonista reflexionará sobre la percepción del tiempo en relación con un pasado perturbador y sobre el bucle interpretativo (o el cortocircuito de las interpretaciones) en el que acaba sumergiéndose el que contempla esos mismos documentos visuales, sobre todo cuando una porción del pasado personal se configura como herida sangrante y trauma insanable.

PALABRAS CLAVE: Miguel Ángel Hernández, *El dolor de los demás*, teoría de la literatura, imágenes y palabras, fotografía.

UNCANNY IMAGES:
EL DOLOR DE LOS DEMÁS (2018)
BY MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

ABSTRACT

The objective of this article is to analyze how the images which appear in *El dolor de los demás*, by Miguel Ángel Hernández, allow us to develop both a narrative and a theoretical discourse on the sinister, understanding the term in the Freudian sense. All the photos, the newspaper clippings, the images of contemporary artistic works present in the novel will gradually become emblematic epitomes from which the protagonist narrator will reflect on the perception of time in relation to a disturbing past. The narrator will also discover the risks of the interpretive loop (or the conflict of the interpretations) in which the one who contemplates those same visual documents ends up immersing himself, especially when a portion of the personal past is configured as a bleeding wound and unhealthy trauma.

KEYWORDS: Miguel Ángel Hernández, *El dolor de los demás*, literary theory, images and words, photography.



1. INTRODUCCIÓN

Publicada en el 2018, *El dolor de los demás* es la tercera novela de Miguel Ángel Hernández y se puede configurar como la tercera parte de una trilogía que incluye *Intento de escapada* (2013) y *El instante de peligro* (2015). Las tres obras giran alrededor de uno de los nudos más interesantes y sugerentes de la novelística contemporánea: las relaciones (siempre ambiguas y problemáticas) entre palabras e imágenes y, paralelamente, el conflicto de las interpretaciones que estalla en el mismo momento en el que el autor decide incorporar dentro del texto narrativo documentos visuales que, según los casos, amplían, contradicen o ponen en tela de juicio lo que se narra en el plano de la ficción¹.

El objetivo de este artículo es analizar de qué forma las imágenes presentes en *El dolor de los demás* permiten desarrollar un discurso tanto narrativizado como teórico sobre lo siniestro, entendiendo el término en el sentido freudiano². Todas las fotos, los recortes de periódicos, las imágenes de obras artísticas contemporáneas presentes en la novela se irán convirtiendo a lo largo de la misma en epítomes emblemáticos a partir de los cuales el narrador protagonista reflexionará sobre el pasado, sobre la percepción del tiempo en relación con un pasado perturbador y sobre el bucle interpretativo (o el cortocircuito de las interpretaciones) en el que acaba sumergiéndose el que contempla esos mismos documentos visuales, sobre todo cuando una porción del pasado personal se configura como herida sangrante y trauma insanable.

¹ En el caso que nos interesa la cuestión se complica ulteriormente, teniendo en cuenta que *El dolor de los demás* se basa en hechos reales y le ofrece al lector imágenes reales (sacadas de periódicos, telediarios, ensayos y muestras de arte contemporáneo). En este sentido, resulta fundamental la lectura de *Aquí y ahora*, el diario (o «work in progress») que Hernández lleva a cabo de forma paralela a la redacción de la novela (Hernández 2019a): en otro lugar analizaré detenidamente los cortocircuitos hermenéuticos a los que da lugar el análisis comparado de *El dolor de los demás* en relación con *Aquí y ahora*. Sobre los diarios del autor *cfr.* Alberca 2020a. Sobre el nudo «imágenes y palabras», *cfr.* Candelero 2008, 2018 y 2019; Pittarello 2014a, 2014b y 2020. Se centra en el lector en cuanto espectador de los objetos visuales en el género narrativo Mora 2012; el mismo autor lleva a cabo una exhaustiva panorámica sobre los nudos teóricos que implica el uso de las imágenes dentro de los textos literarios en Mora 2019; se centra en el cine en cuanto generador de imágenes en la narrativa (cinéfila) de Javier Marías López López 2019; afronta el análisis cinematográfico de la pintura de Goya (y el origen goyesco del cine moderno) Quiñonero 2020. El mismo Miguel Ángel Hernández estudia las relaciones entre la novela y el arte en Hernández 2019b.

² *Cfr.* Freud 1976: 215-251; resulta significativo que este famoso ensayo empiece con una referencia explícita del autor a la estética, entendida en cuanto «ciencia de lo bello», una definición clásica e historicista de la misma, y en cuanto «doctrina de las cualidades de nuestro sentir», una definición más amplia y más certera (y cercana a la definición que nos ofrece Kant en su *Crítica del juicio*): dentro del ámbito de la estética tiene cabida precisamente también lo que Freud define como «ominoso», esto es, lo que pertenece «al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror» (Freud 1976: 219); en la página siguiente hallaremos la famosa definición: «lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo». Sobre la estética en cuanto filosofía no-especialista y asistemática *cfr.* Garroni 1986.



2. SUSAN SONTAG Y CUADERNO [...] DUELO

Así empieza *El dolor de los demás*: «Han entrado en la casa de la Rosario, dice tu padre desde la habitación de al lado, han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás» (Hernández 2018: 13)³. Se trata de una frase que llama inmediatamente la atención del lector, al involucrarlo en un doble delito (una tragedia familiar por partida doble) y que, a lo largo de la novela, se convertirá casi en un *ritornello* obsesivo, un *mantra* de tipo macabro a través del cual el narrador en primera persona de singular intentará llevar a cabo una personal búsqueda del tiempo pasado para poder explicar y explicarse qué ocurrió la Noche Buena de una Navidad de hace veinte años, cuando él tenía tan solo dieciocho años y cuando Nicolás, su mejor amigo de los tiempos de la infancia y adolescencia, mató efectivamente a su hermana Rosario para luego huir y tirarse por un barranco de las inmediaciones de su pueblo en plena huerta murciana⁴. La novela se desarrollaría, así, bajo la forma de una *quest*, de una pesquisa, a mitad de camino entre la confesión íntima y autobiográfica (de ahí también la importancia de los capítulos redactados en segunda persona de singular –el tú en el que el yo del autor se desdobra casi como para poder contemplar mejor los hechos y distanciarse de los mismos, o mantener de los mismos una adecuada distancia de seguridad–) y la novela policíaca (o *detective story*), en la que alguien tiene que investigar y aclarar la verdad, aunque ya desde las primeras líneas de la trama se sepa quién es el asesino (Nicolás) y quién la víctima (Rosi), además de cómo acaba la historia (el asesino se tira por un barranco tras haber matado a la víctima), a falta del motivo que desencadenará la tragedia (¿por qué Nicolás mató a su hermana? ¿Mantuvieron una relación incestuosa, como se rumorea en el pueblo, o fue solo un brote de locura improvisado y letal, una forma de autodestrucción irracional e incontrolable?).

Por un lado, entonces, *El dolor de los demás* podría analizarse desde el punto de vista de la autoficción⁵, con todos los límites que implica adoptar esta definición en el momento en el que el autor narra los hechos personales y autobiográficos

³ Todas las demás citas se sacarán de esta edición, indicando solo el número de páginas entre paréntesis.

⁴ El incipit se convierte en este otro *ritornello* obsesivo en el primer capítulo (donde emerge de forma fragmentada y en cursivas): «Hace veinte años mi mejor amigo mató a su hermana y se tiró por un barranco» (18-21-22).

⁵ Cfr. Sánchez Zapatero 2019 y Alberca 2020b. Del mismo autor es de provecho la lectura de *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (Alberca 2017), donde se lleva a cabo un interesante análisis del panorama de la literatura española actual, además de la del siglo xx, a partir de la tan abusada etiqueta *autoficción*. Cuando se cita al Javier Cercas de *Soldados de Salamina* para compararlo con *El dolor de los demás* de Miguel Ángel Hernández tendríamos que matizar mucho: como intentaré explicar en otro lugar, esa novela de éxito aparecida en el 2001 imita y revitaliza la estructura de *The Quest for Corvo. An Experiment in Biography* (1934) de Alphonse James Alfred Symons (hay traducción española: Symons 2005), una biografía novelada sobre un personaje cuya vida fue más novelesca que las novelas que podrían inspirar sus hazañas (lo que, en parte, se puede aplicar a la vida y las obras de Rafael Sánchez Mazas, uno de los protagonistas de la novela de Cercas).



adoptando la máscara del investigador privado o del Sherlock Holmes que estudia un delito que atañe su propia vida personal; por otro lado, en cambio, se podría estudiar la novela en cuanto *Bildungsroman*, como propone acertadamente José María Pozuelo Yvancos, en cuanto la pesquisa y el buceo en el pasado le permitirán al autor en cuanto narrador y protagonista de su propia (des)aventura aprender algo nuevo sobre su propia identidad, aunque sea *ex contrario*⁶. Y sin duda alguna, este es uno de los nudos centrales alrededor de los cuales la trama de la misma novela se irá desarrollando y modificando a lo largo de sus seis capítulos, adquiriendo en cada uno de ellos una estructura peculiar: si en los primeros tres (*Veinte años, El mar de niebla* y *Los llantos del pasado*) el autor va desentrañando los misterios que impiden ver claramente la verdad, en los últimos tres (*Performance, El dolor de los demás* y *La zona de sombra*) el mismo Miguel Ángel Hernández tendrá que recapacitar sobre la posibilidad de explicar el enigma de forma cabal y racional, y solo cuando vuelva a contemplar una foto de su infancia, podrá modificar su propio punto de vista y enfocar los hechos luctuosos desde el punto de vista de Rosi, esto es, de la víctima, de quien no tuvo voz ni protagonismo dentro de la misma trama simplemente porque el autor no la vio o no se dio cuenta de cuánta importancia iba a cobrar su presencia ausente en el entramado de la misma novela⁷.

Es el paratexto el lugar en el que es posible entender la naturaleza de *Bildungsroman* de *El dolor de los demás*: «La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos», pone en exergo Miguel Ángel Hernández, citando del ensayo *Regarding the Pain of Others* (2003) de Susan Sontag, traducido al español con el título *Ante el dolor de los demás*. Se trata de un texto en el que la

⁶ Cfr. Pozuelo Yvancos 2019 (el título del artículo de Pozuelo Yvancos se inspira en el ensayo *El punto ciego* del mismo Javier Cercas, publicado en el 2016 para Random House Mondadori). El problema de la identidad y de la construcción de una identidad es esencial tanto en *Intento de escapada* como en *El instante de peligro*: en el primer caso asistimos a las dudas existenciales y a las cuitas morales de Marcos, un joven aprendiz de crítico e historiador del arte; en el segundo caso a la crisis existencial de Martín Torres, un profesor de Historia del Arte de cuarenta años. Ambos personajes son interpretables como máscaras del autor en cuanto comparten con él muchos rasgos biográficos.

⁷ El hecho de que la obra se estructure según la bipartición tripartita citada no nos puede distraer ni hacer olvidarnos de que, por muy autobiográfica que sea, estamos ante una novela, esto es, una narración extensa que cuenta unos hechos según un determinado plan de significados; a pesar de que no haya ninguna teleología o ningún final aclaratorio ni catártico que permita esclarecerlo todo o que consienta explicar el enigma, pues el enigma sigue siendo tal incluso en la última página de la obra. La falta de un final certero y la renuncia a buscarlo se reafirma incluso en el ya citado diario del autor, *Aquí y ahora*: cfr. Hernández (2019a: 227-265), sobre todo, el «Epílogo», subtítulo significativamente «el sentido de un final» (alusión evidente al famoso ensayo de 1967 de Frank Kermode sobre cómo terminan las novelas –y sobre por qué tienen que terminar, antes o después–: *The Sense of an Ending*; cfr. Kermode 1983). En este sentido, resultarán fundamentales las reflexiones del mismo autor cuando afirme: «Eres consciente de que hay un momento en el que el diario y la novela van a coincidir. De hecho, juegan a reflejarse. Son reverberaciones. Quien lea esto, cuando llegue a la novela, recordará algo de lo escrito; tendrá una experiencia previa de aquello a lo que se va a enfrentar. Y, al revés, quien la lea la novela primero y, por curiosidad, se acerque entonces al diario, revivirá esos momentos de construcción» (Hernández 2019a: 79-80).



escritora y crítica americana reflexiona sobre las imágenes violentas y sobre nuestra relación con las fotografías que dan testimonio del horror del que es capaz el ser humano: desde las fotos de Robert Capa en la guerra civil española hasta las de los campos de concentración nazi de la Segunda Guerra Mundial⁸, desde los mismos *Caprichos* y los *Desastres de la guerra* de Goya hasta las imágenes de los niños exterminados por los marines durante la guerra del Vietnam, Sontag vuelve sobre la importancia que tienen las fotografías para el conocimiento cabal y crítico del mundo que nos rodea, ampliando, en parte, los interrogantes que ponía sobre la mesa en *On Photography*, ensayo aparecido en 1973⁹, esto es, siete años antes de que Roland Barthes publicara su ya clásico estudio *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980). Si comparamos el texto de Susan Sontag con el de Roland Barthes podremos ver claramente cómo ambos empiezan a reflexionar sobre la memoria en cuanto herramienta intelectual que el ser humano explota y puede expandir o, al revés, poner en entredicho precisamente gracias y a través del soporte de la imagen fotográfica. Esto es: reflexionar sobre la fotografía es también (implica inevitablemente) reflexionar sobre la memoria y sobre nuestra capacidad de retener el pasado que nos atañe o del que somos solo y simplemente testigos oculares¹⁰. Es lo que afirma Sontag en el fragmento evocado por Miguel Ángel Hernández en el paratexto de *El dolor de los demás*:

Quizá se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión. Recordar es una acción ética, tiene un valor ético en y por sí mismo. La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos. Así, la creencia de que la memoria es una acción ética yace en lo más profundo de nuestra naturaleza humana: sabemos que moriremos, y nos afligimos por quienes en el curso natural de los acontecimientos mueren antes que nosotros: abuelos, padres, maestros y amigos mayores. La insensibilidad y la amnesia parecen ir juntas. Pero la historia ofrece señales contradictorias acerca del valor de la memoria en el curso mucho más largo de la historia colectiva. Y es que simplemente hay demasiada injusticia en el mundo. Y recordar demasiado (los agravios de antaño: serbios, irlandeses) nos amarga. Hacer la paz es olvidar. Para la reconciliación es necesario que la memoria sea defectuosa y limitada (Sontag 2019: 97-98)¹¹.

⁸ Sobre este tipo de imágenes es fundamental Didi-Huberman 2004; sobre una reflexión filosófica más amplia sobre la dificultad y, al mismo tiempo, la necesidad de dejar constancia del recuerdo de este tipo de horrores *cf.* Agamben 1998 (hay traducción española: Agamben 2002).

⁹ *Cfr.* S. Sontag 2018.

¹⁰ Sobre este nudo *cf.* Angelucci 2017 y Piazza 2014.

¹¹ La cita de Sontag recuerda otra de Juan Benet: «[...] a mí me parece que es el tiempo la única dimensión en que pueden hablarse y comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común» (Benet 1983: 49). El artículo apareció originalmente en la *Revista de Occidente*, V, 54, 1967, esto es, treinta y seis años antes de la reflexión de Sontag. Javier Marías citará esta misma reflexión de Benet en *Negra espalda del tiempo* (Marías 1998) para luego convertirla en un *leitmotiv* de todas sus novelas posteriores.



He aquí un problema fundamental de quien decide emprender la búsqueda del tiempo perdido, sobre todo si este fragmento temporal atañe su propio pasado autobiográfico: la memoria es el único recurso, el instrumento básico imprescindible para poder mantener una relación con los muertos, a pesar de que se configura a menudo (y no solo en el ámbito de la ficción literaria) como una especie de diálogo silencioso de carácter ético (recordar es, en este sentido, hacer justicia a las víctimas), pero, al mismo tiempo, un arma de doble filo, porque recordarlo todo (o recordar demasiado) «nos amarga», nos lleva a recordar el dolor de los demás, lo que puede implicar o una falsa reconciliación o una imposibilidad real, objetiva, de reconciliarnos con el pasado (sobre todo, repito, si este pasado tiene que ver con nuestros familiares o amigos íntimos o allegados más cercanos).

Es precisamente lo que ocurre en un relato que Miguel Ángel Hernández publica en *Cuaderno [...] duelo*, una recopilación de cuatro textos aparecida en el 2011 (esto es, siete años antes de la publicación de *El dolor de los demás*). El primer relato (casi una novela corta: ocupa cincuenta y cuatro páginas) se titula precisamente *Cuaderno duelo* –sin los puntos suspensivos y entre corchetes–: en una especie de diario redactado de forma alterna entre la tercera y la segunda persona de singular, el narrador nos hará partícipes del luto y del dolor que sentirá al presenciar (al ser testigo ocular) de la muerte de su madre, fallecida en marzo del 2008. La tensión gramatical entre una y otra voz se hace casi desgarradora, además de inquietantemente palpable, en el momento en el que el narrador acude al tanatorio, donde, desgraciadamente, tomará conciencia de la irreversibilidad de los acontecimientos: su madre ha muerto, ya no está. Cito –para volver sobre otras escenas de este magnífico relato más adelante, en el curso de este análisis– el momento exacto en el que la tercera y la segunda persona de singular casi se solapan o se dan la mano la una a la otra (igual que en *El dolor de los demás*, también aquí la segunda persona aparece en cursivas):

Y es aún el rostro que te miró, las manos que te acariciaron, el cuerpo que te acogió. Por un momento el cuerpo es todo eso. Pero ya nunca más la voz. Ya nunca más la mirada. Ya nunca más el tacto. Y aun sin mirada, sin tacto y sin voz, por un momento, el cuerpo sigue siendo una madre (Hernández 2011: 26).

Los cinco sentidos están casi todos evocados y alerta; y hay momentos en los que el narrador parece percibir al cadáver como un ser vivo («el cuerpo sigue siendo una madre»). Se trata de una fenomenología de la imagen (en este caso, de la imagen de alguien ya fallecido y expuesto –de forma incluso obscena precisamente porque espectacularizada– dentro de un tanatorio para el último y extremo saludo) que involucra al lector no tanto a un nivel intelectual y racional, sino sobre todo en el ámbito de las emociones (de lo patético, en cuanto fuente y generador o multiplicador de *pathos*). Pero si cito este relato es también porque vuelve a aparecer la misma Susan Sontag y en relación estrecha con lo que será (siete años después) el título de la novela que nos ocupa ahora: cansado de acudir al hospital para, esta vez, acompañar los últimos días de vida de su padre, ingresado en la UCI, y consciente de que empieza a encontrar un mínimo de desasosiego solo cuando se pone a comer en la cantina del hospital, el narrador imagina la trama para el siguiente potencial relato:



Fue en ese momento, al verse como un voyeur del sufrimiento, cuando empezó a rondar por su mente el argumento para un relato que quizá escriba algún día: la historia de un hombre que, tras haberlo perdido todo, sólo pudo, en adelante, desayunar, comer y cenar en la cantina del hospital, reconfortándose, desde la distancia, con los momentos de sosiego *del dolor de los demás* (Hernández 2011: 44)¹².

De nuevo, la reflexión sobre el pasado, en este caso, el pasado más íntimo y privado, se proyecta en el ámbito de la escritura y de la literatura, y se liga también a la fenomenología de las imágenes: no es casualidad que el narrador compare el rostro de su padre moribundo al de Thomas Bernhard, del que está leyendo en esos momentos *El malogrado*; y el solapamiento entre vida y literatura es tan explícito y perturbador que el narrador emprenderá otro tipo de análisis al acompañar a su padre en el nicho en el que colocarán su tumba, de forma paralela (e igual de escalofriante y emocionante) a la escena de la madre expuesta a la mirada ajena en el tanatorio:

Y todo acaba con una pared. El ataúd, encerrado tras un muro de ladrillos. Tiempo muerto, tiempo infructuoso. Es el momento más duro. Las lágrimas se hacen cemento. Y se paran. Nadie respira. Nada se escucha. Y, sin embargo, allí está el ruido más ensordecedor. El yeso y los ladrillos. La albañilería de la muerte (Hernández 2011: 57)¹³.

¹² Las cursivas son mías. Chuck Palahniuk inventa otro «voyeur del sufrimiento» en *Fight Club* (su primera novela –aparecida en 1996– y de la que en 1999 David Fincher sacará su famosa versión cinematográfica homónima): el anónimo protagonista acudiría a los centros de enfermos terminales de cáncer para poder abrazar literalmente el dolor de los demás y, así, percibirse como alguien vivo (o que sigue con vida) a pesar de la depresión que lo llevará (casi) a la locura.

¹³ En *El dolor de los demás* aparecerá una variante muy significativa de esta fenomenología de la muerte en una escena emblemática: volviendo a la casa de sus padres, el autor-narrador-protagonista volverá a toparse con las dos sillas en las que solían sentarse sus padres antes de su muerte: «Allí continuaban los dos sillones-mecedora, en torno a la mesa camilla, en el mismo espacio que invariablemente habían ocupado, como dos fantasmas, mirando hacia la ventana que se abría hacia el carril. Verlos dispuestos de esa manera me hizo contemplar directamente el pasado. Una escenografía sin personajes. El cuerpo de las cosas» (122). Si, por un lado, los dos sillones son metonimia de la ausencia de los padres, por otro, el hecho de que sigan ahí, en el mismo espacio doméstico, tras la tragedia de Nicolás y Rosi y el paso de los años, los convierte en dos fantasmas que siguen rondando por el mismo espacio familiar: podemos hablar en este caso de lo siniestro en cuanto «permanente retorno de lo igual» (un pasado que no pasa y que por eso produce pavor): *cf.* Freud 1976: 234. Cuando, en cambio, el protagonista se acercará al cementerio y contemplará la tumba de Nicolás, llegará a otra reflexión sobre la representación gráfica de la muerte a partir de las fotos de las lápidas: «Pero las fotografías funerarias son siempre diferentes, aunque en el fondo provengan de un instante cualquiera, de un momento congelado. Pretenden condensar toda una vida, reunirla en torno a una representación, como el nombre y los apellidos, como la fecha de nacimiento y de muerte. Son los ojos del cadáver. La imagen última. La efigie definitiva» (291). De nuevo, la contemplación de una fotografía implica una reflexión sobre la percepción del tiempo, la función de la memoria y la imposibilidad de captar la identidad del muerto a través de la última imagen, la que los supervivientes eligen (a lo mejor sin su consentimiento previo) y le atribuyen como si fuera, efectivamente, la «efigie definitiva».



El acto de mirar detenidamente todo el proceso que conlleva «enterrar a su propio padre»; la elaboración a través de la escritura (con un estilo casi beckettiano) de la fenomenología de la muerte a partir de lo que aquí se define de forma muy icónica y acertada como «la albañilería de la muerte», serán fundamentales también en *El dolor de los demás*, donde ese mismo tipo de análisis se emprenderá con respecto a las fotografías que pautan el texto. Y es el momento de ver cómo funcionan estas imágenes en relación con la búsqueda del tiempo perdido del autor, narrador y protagonista de *El dolor de los demás*.

3. LAS IMÁGENES SINIESTRAS DE *EL DOLOR DE LOS DEMÁS*

La primera imagen con la que el lector se topa en el curso de la lectura de la novela aparece en el cap. II, *El mar de nieblas*, un título nada casual y muy significativo, como veremos en seguida. Investigando entre los periódicos que hablaron o se ocuparon del caso, el autor consigue encontrar la portada del periódico local *La Verdad*: en la foto, se puede contemplar a dos figuras humanas en el borde del barranco desde el que se tiró Nicolás tras haber matado a Rosi. El pie de la foto es escueto y objetivo, pero también apto para llamar la atención morbosa del lector: «El barranco de 20 metros desde el que se arrojó el joven» (137). El hecho de que el cronista subraye la altura del barranco contribuye a percibir el horror de la escena vivida por quien, tras matar a su hermana, decide acabar también con su propia existencia. La pregunta que surge espontánea es ¿en qué pudo pensar el suicida a lo largo de esos veinte metros antes de estrellarse al suelo? En el autor, la visión de esta imagen provoca otro parecido efecto perturbador: «Me quedé un tiempo hipnotizado por la fotografía. Las dos figuras detenidas mirando fijamente al abismo [fig. 1] me recordaron los cuadros de Caspar David Friedrich» (137)¹⁴:

Se trata de la lectura de un experto de arte, alguien que mira las imágenes desde el punto de vista de la historia del arte; pero, al mismo tiempo, se trata de una lectura plausible, porque, efectivamente, como aclara el autor:

Probablemente el redactor del periódico no lo pensó de modo consciente, pero lo cierto es que allí había una especie de llave para la interpretación del suceso: la tragedia, el crimen inimaginable, lo que no cabe en cabeza alguna. Como las figuras que miran desde el borde del barranco a la lejanía. Todos estaban paralizados, nadie entendía nada. Caminantes frente a un mar de niebla (138).

Esta posible «llave para la interpretación» remite, evidentemente, al cuadro más famoso del pintor romántico alemán: *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, esto

¹⁴ Cfr. Hernández 2019a: 23; 245-246, donde el autor nos narra y detalla otro tipo de reacción en el momento en el que consigue contemplar las casi cien fotos del periódico guardadas en el Archivo Regional de Murcia y donadas al mismo por la familia del autor, Tito Bernal.

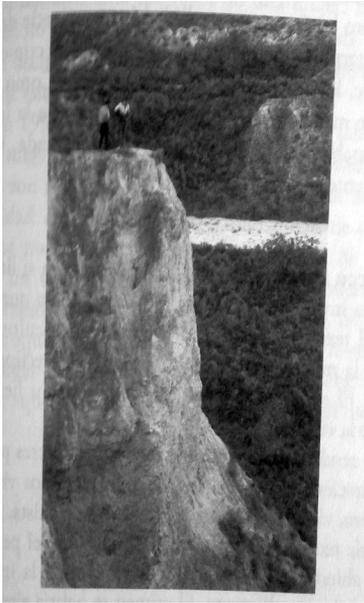


Fig. 1. «Barranco»: Fotografía aparecida en el periódico *La Verdad*, 26/12/1995. © Tito Bernal. Cortesía del Archivo Regional de Murcia.



Fig. 2. Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818). URL: <https://historia-arte.com/obras/caminante-sobre-un-mar-de-nubes-de-friedrich>.

es, *El caminante sobre el mar de nubes*, de 1818 (fig. 2). A pesar del doble deslizamiento léxico («frente», en lugar de «sobre», y «niebla», en lugar de «nubes»), el contenido tanto de la foto de *La Verdad* como del cuadro de Caspar David Friedrich es el mismo: la representación visual del hombre frente al abismo, esto es, del cuerpo de un ser humano increíblemente empujado frente a la percepción de lo sublime de la naturaleza, entendiendo con este término lo que Kant define como «lo inmensamente grande», lo que la razón humana no puede calcular ni dominar ni abarcar ni tampoco llegar a imaginar de forma cabal y que, por ese mismo motivo, puede provocar y transmitirnos pánico o terror (Kant 1876: 76-90).

En realidad, si miramos detenidamente la obra pictórica, nos daremos cuenta de que hay varias diferencias entre el personaje del caminante que, apoyándose con un bastón en una roca de la cumbre de la montaña, contempla a lo mejor extasiado (y no solo amedrentado) el paisaje natural formado por las nubes que dificultan (o impiden) la visión de lo que hay más allá, y las dos figuras humanas de la fotografía del periódico: de las dos figuras, solo una nos enseña la espalda, igual que el caminante del pintor alemán; mientras que ambas manifiestan una postura de resignación o de impotencia, al posicionar las manos en la cadera, mientras miran el fondo del barranco, como para indicar con su postura física que llegan tarde y que, desgraciadamente, ya no hay nada que hacer. Si Friedrich nos oculta el resto del pai-





Fig. 3. Caspar David Friedrich,
Sonnenuntergang (Brüder) oder Abendliche Landschaft mit zwei Männern (1830-35).
URL: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abendlandschaft.JPG>.

saje tapado por el mar de niebla, además del rostro del que contempla ese mismo paisaje, la foto del periodista de *La Verdad* nos oculta algo todavía más siniestro y escalofriante, esto es, el cadáver del asesino, que está ahí, en el fondo del barranco, aunque no lo veamos y aunque ese barranco, tal y como está encuadrado, parece no tener fondo. La misma medida exacta y matemática –veinte metros– no puede permitirnos entender la magnitud de la tragedia¹⁵. El cadáver se queda fuera del encuadre. Y si es verdad que, tal y como afirma Susan Sontag, «fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir» (Sontag 2019: 45), entonces, el hecho mismo de que el periodista nos ahorre la visión del cuerpo que se ha tirado por el abismo (el hecho de que lo excluya de la visión) adquiere una importancia simbólica fundamental: encuadrar a los cadáveres puede resultar obsceno; y puede convertir la tragedia de la que se da noticia en algo todavía más morboso. Al mismo tiempo, es precisamente esa exclusión de la aparición del cuerpo del suicida lo que provoca que nos figuremos su presencia, o, al revés, su ausencia llamativa (su ausencia presente).

Hay otro cuadro de Friedrich en el que aparecen dos figuras humanas contemplando otro mar de niebla (fig. 3). Se titula *Sonnenuntergang (Brüder) oder Abendliche Landschaft mit zwei Männern*, esto es, *Atardecer (Hermanos) o Paisaje al atardecer con dos hombres* (de 1830-35).

Lo que nos llama la atención es que, esta vez, no hay abismo ni barranco desde el que contemplar el paisaje (y asustarse); el sol está a punto de desaparecer detrás de las nubes y de las montañas que se ven a lo lejos. Y los dos personajes son hermanos, como nos informa el título de la obra: ligados por la sangre, aquí apa-

¹⁵ Kant habla también de «sublime matemático» y nos recuerda que «toda determinación de la magnitud de los fenómenos no puede suministrar un concepto absoluto de la magnitud, sino solamente un concepto de comparación» (Kant 1876: 80).

recen unidos también por la misma sorpresa (y éxtasis) que provoca el contemplar un atardecer juntos desde ese concreto punto geográfico y espacial. Si las dos figuras humanas de la foto del periódico llegan tarde, los dos hermanos de esta obra de Friedrich llegan puntuales, justo en el momento en el que pueden contemplar juntos el atardecer, esto es, el sol que esparce sus últimos rayos sobre las montañas y el paisaje en general, antes de desaparecer del todo.

Pero hay más: leyendo los varios recortes de los periódicos de la época, el autor, narrador y protagonista de la novela se da cuenta de que nadie habla de violencia de género o de violencia machista; esto lo empuja a reflexionar sobre los cambios terminológicos del lenguaje periodístico y sobre cómo, al cambiar la sintaxis y la semántica, además del léxico, se modifica también la manera de interpretar el mundo:

El lenguaje cambia, y con él, el tratamiento de la actualidad. Y también la producción y reproducción de la realidad. Las cosas son tal y como se dicen. El lenguaje es verdaderamente performativo; crea el mundo en que vivimos. Así que en 1995 no había violencia de género. Aquello había sido un crimen entre hermanos, un fratricidio. Un caso aislado. Él era Nicolás, un hombre. Ella era Rosi, no una mujer. Estaba sola ante él; no entraba en la triste lista de las demás. Se trataba de un hecho inexplicable, por eso nadie encontraba la manera de asumirlo (139)¹⁶.

Si volvemos a contemplar la foto de los dos primeros testigos de la muerte de Nicolás en el lugar desde el que este se tira al vacío, nos daremos cuenta de que también las imágenes son «performativas» y de que «crean el mundo en que vivimos». El hecho de elegir encuadrar a los dos testigos oculares dentro del contexto sublime de una naturaleza que da vértigo y transmite terror también es una manera de encuadrar el mundo y de generar posibles interpretaciones de la tragedia familiar, como se percató y explica el autor. Y también es una forma de interpretar el comparar la fotografía con los cuadros de Friedrich, un pintor de la época romántica, esto es, de la primera mitad del siglo XIX. Entre ese determinado arco temporal y 1995, el que escribe (en el plano temporal de la actualidad, en el 2018) construye un puente metafórico a través del cual una imagen (de crónica local) dialoga con otra (del arte occidental más representativo del Romanticismo) dando lugar a un cortocircuito interpretativo muy productivo y eficaz tanto desde el punto de vista visual como narrativo. Frente al abismo (delante del barranco) el ser humano sigue manteniendo la misma postura dicotómica: de miedo, respeto y contemplación muda de la grandeza sublime de la naturaleza o, al revés, de pánico y terror, o, en los casos extremos, como el del asesinato de Rosi, de deseo destructor y nihilista que empuja a caer hacia el fondo del abismo. El anacronismo de las imágenes siniestras

¹⁶ Más allá de la cuestión del género, Paul Ricoeur nos recuerda algo central (Ricoeur 2006: 26): «obrar mal es siempre dañar a otro directa o indirectamente y, por consiguiente, hacerlo sufrir; en su estructura relacional –dialógica–, el mal cometido por uno halla su réplica en el mal padecido por el otro». Está claro que –como ya explicó Aristóteles en su *Poética*– el efecto catártico de la tragedia aumenta cuando la violencia estalla entre padres e hijos, madres e hijos, o entre hermanos, como es el caso que nos atañe.



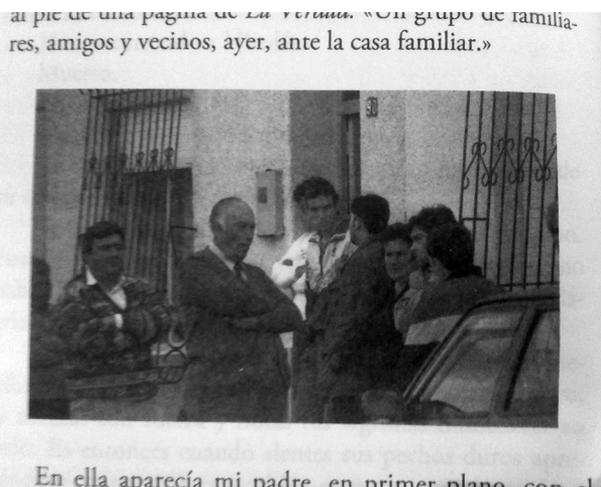


Fig. 4. «Grupo de personas». Fotografía aparecida en el periódico *La Verdad*, 25/12/1995. © Tito Bernal. Cortesía del Archivo Regional de Murcia.

involucradas en la narración rememorativa del autor permite llegar a concluir que, desde el punto de vista de la respuesta emotiva, no hemos cambiado mucho entre la época de Friedrich y nuestra contemporaneidad.

La segunda imagen que aparece en la novela es otra fotografía sacada de *La Verdad*: «Un grupo de familiares, amigos y vecinos, ayer, ante la casa familiar» (fig. 4) (142).

En la foto el autor reconoce inmediatamente a su padre «en primer plano, con el gesto serio y los brazos cruzados sobre su barriga prominente, en una pose muy suya que casi había olvidado y que me conmovió en cuanto la vi» (142). Y en seguida reconoce a los demás vecinos, casi todos en la misma postura del padre, con los brazos cruzados. Solo en un segundo momento, y gracias a un «chaquetón verde», el autor se reconoce a sí mismo, vuelve a ver a su yo adolescente, «con las manos en los bolsillos» (142) y hablando con Juan Alberto, primo de Nicolás. Desde el punto de vista kinésico, el tener las manos en los bolsillos o el mantener los brazos cruzados indican prácticamente lo mismo: la imposibilidad de entender y la espera (de que alguien explique de forma clara qué hay que hacer y qué acaba de pasar). La contemplación de la imagen prosigue:

Había algo siniestro en la fotografía. Podía reconocer prácticamente a todos los personajes de la imagen y, sin embargo, me resultaban extraños. La escena estaba filtrada por la oscuridad del crimen. La textura de la fotocopia o del escaneo de la imagen lo alejaba todo mucho más atrás en el tiempo. Parecía tomada en los años cuarenta. Una fotografía de *El Caso*. Una imagen propia de la España profunda, ese país oscuro que habita nuestra conciencia colectiva y que se actualiza con cada nuevo crimen, con cada nuevo desastre (143).

Es llamativo el hecho de que el autor utilice el término freudiano «siniestro» precisamente a partir de una foto tan familiar y tan aparentemente inocua. En su famoso ensayo titulado *Lo ominoso* (1919), Sigmund Freud define este concepto como algo que pertenece «al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror» (Freud 1976: 219), para luego ampliar y especificar: «lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo» (Freud 1976: 220). Si la familia es el lugar de lo familiar por antonomasia, el hecho de que cerca o al lado de la casa familiar se haya llevado a cabo un doble crimen empieza a conferir rasgos ominosos (o siniestros) a la imagen. El autor reconoce y, al mismo tiempo, percibe como «extraños» a los personajes que aparecen en la foto porque, debido al blanco y negro de la misma y, sobre todo, al aura de terror que el crimen parece expandir en su entorno familiar, lo precisamente familiar se convierte en su contrario, esto es, en lo no-familiar, lo que puede provocar terror o angustia. Los vecinos y su propia familia parecen aquí pertenecer a una foto sacada en los años cuarenta (esto es, en la época inicial del franquismo). Tanto es así que Miguel Ángel Hernández llega a pensar que esa imagen bien podría ser interpretada como una típica foto de *El Caso*, un famoso semanario de sucesos fundado en 1952 y especializado en contar los hechos de crónica más cruentos o sanguinarios. De nuevo, igual que en el caso de la primera foto, las imágenes se solapan y, al mismo tiempo, invitan al espectador a acercarse de forma casi inmediata e inconsciente dos planos temporales alejados entre sí: es como si el fratricidio del mejor amigo del autor evocara el lado más oscuro de su propio país, aquel proverbial (y unamuniano) cainismo que llevó a la guerra civil y, consecuentemente, a los cuarenta años de dictadura franquista. Pero lo que llama la atención en el fragmento citado es que ese cainismo adquiere rasgos cíclicos: cada nuevo crimen, cada nueva tragedia familiar renueva y actualiza el lado oscuro de España (como si la historia fuera una retahíla de crímenes; o una pesadilla de la que nadie nunca pudiera despertar del todo).

El Romanticismo alemán evocado a partir de la primera foto de *La Verdad* hace rima con la guerra civil y el franquismo evocados a partir de la foto siniestra en la que aparecen el autor, junto con su padre y sus vecinos, vistos, ahora, en el presente de la escritura, como personajes sacados de *El Caso*, semanario dedicado a lo morboso y publicado durante todo el franquismo y hasta los años noventa.

La sombra de los fantasmas del pasado vuelve en el cap. III, *Los llantos del pasado*. A fuerza de escarbar en el delito de su mejor amigo, el autor empieza a sufrir insomnio y a tener pesadillas angustiosas. Una noche sueña con Nicolás o con Rosi o con ambos mientras intentan destaparlo, tirando de la manta de su cama (como ocurre —y estamos acostumbrados a ver— en muchas películas de terror). Es en este momento cuando Miguel Ángel Hernández evoca un viaje que realiza junto con su mujer a Belchite Viejo, en Zaragoza¹⁷:

¹⁷ Este mismo viaje, encuadrado, obviamente, desde otro punto de vista, se narra también en el ya citado diario: *cf.* Hernández 2019a: 30-31. Las reflexiones sobre los desastres de la guerra son parecidas.



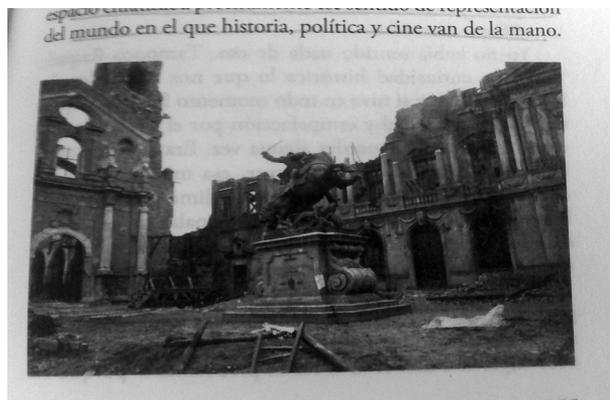


Fig. 5. *La visita de Münchhausen*, 1987.
© Francesc Torres. Cortesía del artista.

... el pueblo que Franco había dejado en ruinas para hacer visible la barbarie del bando republicano. En mi libro sobre Walter Benjamin y el arte contemporáneo había dedicado unas páginas a estudiar los diferentes proyectos artísticos que el artista catalán Francesc Torres había realizado sobre ese territorio de escombros y llevaba tiempo queriendo visitarlo. Me resultaban excepcionales y sugerentes sobre todo las fotografías que había tomado a finales de los ochenta, poco tiempo después de que Terry Gilliam rodara allí *Las aventuras del barón Münchhausen*. En ellas podían verse los restos del rodaje mezclados con los vestigios de la destrucción real. Dos ruinas entrelazadas. También dos escenarios. Porque mantener el pueblo derruido como representación de la barbarie no era otra cosa que convertirlo en un escenario (155).

De nuevo, las imágenes que se solapan de forma anacrónica provocan una reflexión que vierte tanto sobre la memoria como sobre nuestras relaciones con el pasado, en este caso, con la historia del pasado reciente de España. La imagen que, a esta altura del texto, interrumpe la narración, muestra efectivamente *La visita de Münchhausen* (fig. 5), esto es, una de las fotos del artista citado por el autor en su ensayo *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*¹⁸, publicado en el 2012, esto es, seis años antes de *El dolor de los demás*.

Lo que más llama la atención de esa foto de Torres, lo que Barthes definiría como el *punctum* de la imagen (Barthes 1990: 63-66 y 87-89), es la cabeza cortada del jinete que esgrime una espada en el aire, en el acto eternamente pospuesto (o desplazado) de cortar las cabezas de sus enemigos y de cantar (o celebrar) la victoria. La mirada no se fija sobre los escombros, las piedras, las columnas de la iglesia y de

¹⁸ Cfr. Hernández 2012 (en particular, el cap. 3, *Abrir el trauma: prácticas de historia en el arte español del siglo XXI*, 75-110).

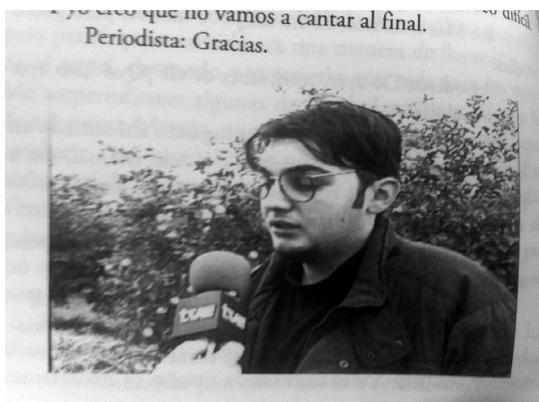


Fig. 6. Captura de pantalla del telediario matinal de TVE Murcia, 26/12/1995.
Cortesía de RTVE Murcia.

los demás monumentos que aparecen en el encuadre, sino precisamente en algo que falta, en un vacío: la cabeza del soldado (presumiblemente franquista) montado en un caballo que está corriendo hacia el triunfo acompañado de dos perros. El espectador se verá obligado a preguntarse ¿es este monumento algo que Terry Gilliam ya se encontró en Belchite Viejo o, en cambio y al revés, se trata de algo que re-construyó para su película de 1988 (película –recordémoslo– basada en un personaje a mitad entre la realidad y la ficción y perteneciente al siglo XVIII)? A falta de respuestas ciertas, y más allá de la posibilidad de encontrar una respuesta unívoca a esta pregunta, lo que sí es evidente es que la imagen concentra en un mismo encuadre y de forma perturbadora la realidad histórica (y trágica) de la guerra civil española y la realidad ficticia (y cómica) de las aventuras que el director de *The Man Who Killed Don Quixote* (2018) trasladó a la gran pantalla en homenaje al famoso personaje histórico del barón de Münchhausen (destinado a convertirse a lo largo de los siglos en personaje literario clásico de nuestro imaginario colectivo). Es interesante el testimonio de Francesc Torres: «El pueblo parecía un cadáver maquillado y vestido de payaso» (Torres 2007: 3)¹⁹. Y es que, efectivamente, Terry Gilliam rodó las escenas de su película cómica en los mismos sitios en los que los franquistas cavaron las fosas comunes donde siguen los cadáveres de los republicanos²⁰.

En el mismo capítulo citado, el lector podrá contemplar la cara del autor (fig. 6) cuando ocurrieron los hechos. Tras muchos altibajos y dudas sobre si seguir

¹⁹ La costumbre (malsana) de maquillar a los cadáveres del enemigo como forma extrema de ultraje moral fue algo común también a lo largo de la guerra civil, como demuestra (con material visual objetivamente impactante) Preston 2011.

²⁰ Sobre este nudo, es fundamental Schlögel 2007 (hay un capítulo en el que el autor reconstruye la vida de Walter Benjamin a partir de las bibliotecas que frecuentó antes de darse a la fuga –de los nazis– y encontrar la muerte en Port Bou).



escribiendo sobre este evento traumático de su pasado personal, Miguel Ángel Hernández consigue la cinta de vídeo del telediario local durante el cual un periodista lo entrevistó sobre el homicidio de su mejor amigo.

Y esta es la descripción que el autor hace de su propia imagen, sacada de un fotograma de la entrevista (entonces, a diferencia de las demás citadas, esta no es propiamente una fotografía, sino un pantallazo, o captura de pantalla, a partir de un vídeo de los años noventa: la visibilidad del yo se verá afectada también por la visualidad distorsionada que ofrece un fragmento sacado de un vídeo: la materialidad de la imagen influye en su propia configuración y recepción por parte del que la contempla):

El rostro aniñado, los ojos enrojecidos, la perilla incipiente, la piel tersa, el flequillo sobre las gafas de metal, y mi cazadora verde que ahora sería vintage y moderna. Pero sobre todo mi modo de hablar. Mi acento murciano, mi inseguridad, mi timidez, mi tartamudeo. Apenas había salido de la huerta. Los limoneros que servían de fondo a la escena seguían siendo parte de mi hogar. Muchas cosas han cambiado. Pero otras muchas siguen en el mismo lugar (185).

En este caso lo siniestro surge precisamente de la contemplación de un yo del pasado en relación con el cual el yo del presente no se reconoce del todo y lo percibe como no-familiar: si el pasado siempre parece más inocente que el presente es porque en el pasado desconocíamos muchas de las cosas que luego modificarían ese mismo pasado y determinarían el futuro. Los elementos de su propio aspecto físico que el autor pone de relieve son los que más desentonan con la imagen del presente: si en la imagen en cuestión Miguel Ángel Hernández se ve como a un niño, o alguien aniñado, en el presente se ve como la versión envejecida de ese mismo cuerpo:

La perilla incipiente se ha convertido en barba. El flequillo sobre los ojos ha desaparecido, como casi todo el pelo de la cabeza. Las gafas grandes de metal las he sustituido por gafas grandes de pasta. Cuando ahora estoy delante de una cámara pronuncio las eses y no me avergüenza hablar en público –no tanto como entonces– (185).

Lo que cambia no es solo el aspecto físico, sino también la voz, piedra de toque del cambio radical (o metamorfosis interna) que ha sufrido ese yo del pasado: gracias a la universidad y a sus estudios de Historia del Arte, el Miguel Ángel adolescente que habla en la entrevista ha podido huir de la huerta murciana (encarnada metonímicamente por los limoneros que se ven en el segundo plano) en la que nació y vivió sus primeras experiencias vitales, y ha conseguido abrirse a la vida en la capital de la región, para luego empezar a viajar por el mundo. Lo único que queda de ese joven parece ser solo el peso («algo más de cien kilos») y la mirada («la misma mirada triste»). La periodista que le facilita ese vídeo al autor se sorprende durante el visionado y le dice que «pareces otra persona» (185). Las fotografías de nuestros rostros del pasado desencadenan la pregunta socrática: ¿me conozco de verdad a mí mismo?, declinable también según esta versión: ¿he llegado nunca a conocerme? O como dice el narrador: «¿Soy otra persona? ¿Soy el mismo?» (186). El autor no encuentra una respuesta cierta a estas preguntas. Toda imagen de nuestro yo pasado



es una refutación del imperativo socrático. Nadie se conoce a sí mismo, ni siquiera a través de la contemplación de sus imágenes del pasado²¹.

La última imagen que aparece explícitamente dentro del cuerpo del texto es la fotografía de una obra de arte contemporáneo y forma parte del último capítulo, el VI, titulado *La zona de sombra* (un título muy cercano a la poética de Javier Marías, cuya columna dominical en *El País* se titula precisamente así).

Se trata de *Los ojos de Gutete Emerita* del artista chileno Alfredo Jaar.

El fotógrafo se centra en el detalle de los ojos de la protagonista para mostrar precisamente «la mirada que ha visto de cerca la muerte, pero no la imagen de los cadáveres mutilados en el genocidio de Ruanda, los cuerpos sin nombre y sin

²¹ Lo explica muy bien Philip Dubois en su ensayo *L'act photographique* (1983): *cfr.* Dubois 1986: 85: «Toda foto implica pues que haya, bien diferenciados uno del otro, el *aquí* del signo y el *allí* del referente» (las cursivas son del autor); lo mismo afirma George Didi-Huberman en una entrevista concedida a Gerardo de la Fuente en México: «... la imagen no es una cosa en sí, es algo relativo a alguna otra cosa. La imagen es una función ligada a una alteridad», en de la Fuente 2016. No hay alteridad más evidente (y ejemplo más claro de siniestro en acción) de la que el sujeto observa contemplándose a sí mismo en una foto que le restituye de golpe su yo de hace veinte años, como demuestra Hernández en este fragmento de su novela; y no solo por lo que concierne al plano de la vista y de la visualidad, sino también al del oído y de la escucha de una voz que parece la de otro (u otro-yo). Siempre seremos otros con respecto a nuestros yoes pasados. También lo sabía muy bien Michel de Montaigne, antes del invento de Daguerre: «Yo, ahora, y yo antes, somos dos individuos» (*cfr.* Montaigne 1912: libro III, cap. IX, *De la vanidad*). Quizás la sobredosis de selfis en la actualidad se deba a una deliberada decisión de olvidar (o borrar rápidamente) al yo (del) pasado y de eternizar a un hipotético yo (del) presente en posturas siempre sonrientes y favorecedoras. En las redes sociales nadie llora ni se muestra triste o deprimido; estaría mal visto y chocaría precisamente porque en ese ámbito se excluye *a priori* todo lo que pueda transmitir dolor o estar asociado al malestar íntimo o personal del que publica su propio autorretrato fotográfico. Sobre este nudo, que es al mismo tiempo síntoma y epítome de un decidido cambio o giro conceptual en cuanto a nuestra manera de relacionarnos con nuestra identidad y con la construcción de la misma a través de la fotografía, *cfr.*, entre otros, Fontcuberta 2016. Kant reflexiona sobre el desdoblamiento de la percepción del yo en esta nota del § 4 («Del observarse a sí mismo») de su *Antropología en el sentido pragmático*: *cfr.* Kant 2019: 44-45: «En la Psicología nos estudiamos a nosotros mismos en nuestras representaciones del sentido interno; en la Lógica, en lo que pone en nuestras manos la conciencia intelectual. Ahora bien, aquí nos aparece el yo ser doble (lo que sería contradictorio): 1) el yo en cuanto *sujeto* del pensar (en la *Lógica*), que significa la pura apercepción (el mero yo que reflexiona) y del cual no hay absolutamente nada más que decir, sino que es una representación perfectamente simple; 2) el yo en cuanto *objeto* de la percepción, o sea, del sentido interno, el cual encierra una multiplicidad de determinaciones que hacen posible una experiencia interna. La cuestión de si en los variados cambios internos del alma (de su memoria o de los principios admitidos por ella), el hombre, cuando es consciente de esos cambios, puede decir aún que es *exactamente el mismo* (en cuanto al alma), es una cuestión absurda; pues el hombre solo puede ser consciente de estos cambios representándose a sí propio como uno y mismo *sujeto*, y el yo del hombre es sin duda doble por su forma (por la manera de representárselo), pero no por su materia (por el contenido representado)» (las cursivas son del autor). Obviamente, lo que para Kant (en 1798) era una «cuestión absurda» para el Henri Bergson de *Materia y memoria* (de 1896) y para el Sigmund Freud de la *Interpretación de los sueños* (de 1899) será el prólogo, casi podríamos decir que el motivo desencadenante, para la elaboración y el desarrollo de sus respectivas teorías sobre el funcionamiento del mundo del inconsciente (en relación con la percepción del tiempo) y del lenguaje peculiar y asistemático de ese mismo mundo.



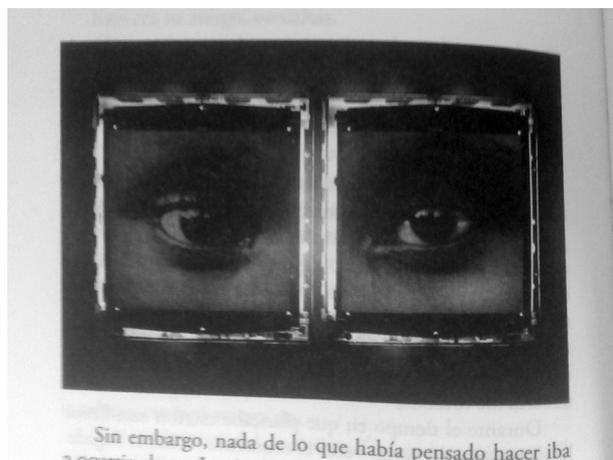


Fig. 7. *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996.

© Alfredo Jaar. Cortesía del artista.

historia» (fig. 7) (279). El autor cita a Alfredo Jaar en la conclusión de la novela, cuando, decidido a contemplar las fotos que la policía sacó en el lugar del crimen y, luego, del suicidio del asesino, se topa con la negativa del secretario judicial que podría facilitárselas. Esta es la reacción de quien, investigando en el caso de Nicolás y Rosi, se da cuenta de que tampoco le serviría de nada contemplar esos dos cadáveres:

¿Qué iba a solucionar viéndolas? Solo habría servido para volver a victimizar a la víctima. Ver a Rosi en camión, llena de sangre, sería volverla a matar. Contemplar el cuerpo de Nicolás destrozado después de la caída no me proporcionaría ninguna verdad. En la era de la transparencia, cuando todo debe ser visto, dicho y conocido, tal vez sea necesario que ciertas imágenes permanezcan para siempre al otro lado del espejo, más allá de la visión, en el envés de la mirada (280-281).

Citar, entonces, a Alfredo Jaar e introducir, en particular, la foto de la mujer víctima y testigo ocular de las masacres entre tribus rivales en el Ruanda de los años noventa no es un acto inocuo ni tampoco casual. En este caso, la pregunta que el lector (espectador) se hace no es ¿qué es una imagen? (pregunta de tipo ontológico, cercana a una postura filosófica kantiana), sino más bien ¿qué quiere comunicarnos esa imagen? ¿Qué hace ahí esa imagen? (pregunta de tipo heurístico, cercana a la postura que Walter Benjamin cultivó en sus análisis de la fotografía, pero también del cine y del arte a él contemporáneos).

Entonces, volvamos a contemplar esa imagen y a preguntarnos ¿qué es lo que vemos en *Los ojos de Gutete Emerita*? La respuesta requiere la participación activa del espectador: solo el que sabe que esta fotografía forma parte de un proyecto de 1996 sobre el genocidio ruandés podrá empezar a utilizar su propia imaginación para intentar captar qué se esconde detrás de ese primer plano, qué horrores han

tenido que contemplar esos ojos, poniéndose, de hecho, en el lugar del otro²². Se trata de un primer plano que adquiere inmediatamente una alta carga ética, precisamente a la hora de no mostrar la violencia de los que mataron a centenares de víctimas inocentes y de mostrar, en cambio, y al revés, la mirada del otro. Y la clave está en el hecho de que, como nos recuerda Susan Sontag, «al otro, incluso cuando no es un enemigo, se le tiene por alguien que ha de ser visto, no alguien (como nosotros) que también ve» (Sontag 2019: 65). Alfredo Jaar nos muestra de forma explícita que ahí hay alguien que también ve y que, a lo mejor, estuvo forzado a ver (el horror que lo rodeaba).

Se trata de un discurso que contiene una alta carga ética: ¿hasta qué punto se puede llegar en la búsqueda del tiempo perdido si ese mismo tiempo perdido involucra a personas que han muerto de forma violenta y que ya no están ni pueden defenderse u ofrecer otra versión de los hechos? ¿Hasta qué punto puede explotar su afán investigador alguien que siente la necesidad de ver a las víctimas?

Miguel Ángel Hernández es muy claro en la respuesta que nos ofrece en el fragmento citado: contemplar a Rosi en el charco de sangre producido por los golpes del radiocasete con que Nicolás la mata sería «volverla a matar». Tiene razón el autor y narrador cuando afirma que hay imágenes que es mejor que se queden «al otro lado del espejo» y «en el envés de la mirada»²³. Son imágenes que no sirven para explicar lo que pasó, imágenes que entran dentro de la categoría que Susan Sontag definiría como «las fotografías de atrocidades», esas fotos que «pueden producir reacciones opuestas. Una llamada a la paz. Un grito de venganza o simplemente la confundida conciencia [...] de que suceden cosas terribles» (Sontag 2019: 18).

Tampoco es casualidad que justo en ese momento, esto es, en el momento en el que al autor-investigador se le impide la visión de las fotos de los cadáveres, el mismo empieza a entender y a esclarecer ante sí mismo el porqué del acto de escritura: «A veces se escribe para conocer. Otras, para saber cuándo parar. Y también en ocasiones se escribe para aceptar que hay cosas que no siempre podemos saber»

²² Cfr. Jaar 2011. Además de promover la empatía con el sujeto fotografiado, está claro que este tipo de encuadre nos obliga (o nos invita) a mirar nuestra propia mirada, como si la fotografía del primer plano de los ojos de la mujer se convirtiera en un espejo en el que contemplarnos a nosotros mismos: sobre este nudo sigue siendo esclarecedor el artículo «El estado del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos releva en la experiencia psicoanalítica» de Jacques Lacan: cfr. Lacan 1978: 90: «... el *estadio del espejo* es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación, y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad». No sabemos si Alfredo Jaar ha leído a Lacan; sí es cierto que, en relación con el concepto de «imagen fragmentada» y de «forma ortopédica», ese mismo primer plano de los ojos de Gutete Emerita se repite desmembrado en múltiples copias a lo largo de toda la instalación, como puede verse en Jaar 2019.

²³ Sintagma que recuerda el título de otra recopilación de cuentos del autor: cfr. Hernández 2004 (el título aparece citado en la p. 247 de *El dolor de los demás*).



MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

El dolor de los demás



Fig. 8. Portada de *El dolor de los demás*, 2018. © Anagrama.

(285)²⁴. Y esto es parte del proceso de descubrimiento y crecimiento consciente de su propio yo que nos permite hablar de la forma del *Bildungsroman* en relación con *El dolor de los demás*. Escribiendo del «dolor de los demás», el autor se da cuenta de que no puede desentrañar el misterio y de que el fracaso de su hazaña literaria se convierte, paradójicamente, en el éxito de su acto de búsqueda del tiempo perdido. Etapa fundamental de ese proceso será, de nuevo, y precisamente en el cap. v, el que da el título a la novela, *El dolor de los demás*, el descubrimiento repentino e inesperado de una fotografía, la única, de las hasta aquí analizadas, que no aparece explícitamente dentro del cuerpo del texto, sino que dialoga con el paratexto, obligando al lector a establecer un doble nivel de lectura entre texto y paratexto.

Me refiero a la foto de la portada (fig. 8), en la que se ve al autor niño, acompañado por su padre y por un vecino y montado en un carruaje tirado por un poni.

Con la idea de ayudar a su amiga Concha Martínez Barreto, ocupada en crear un archivo de niños en carruaje, Miguel Ángel Hernández da con una foto perfecta para tal objetivo y sacada de los típicos álbumes familiares:

²⁴ El autor llegará a la misma conclusión en el diario: al relatar el encuentro del todo azaroso con la mujer del juez que levantó el cadáver de Nicolás y de Rosi, el autor opta por dejar de investigar y por borrar de su móvil el número que le entrega la mujer del mismo juez; Javier Cercas, testigo del encuentro presenciado por Hernández, sentenciará: «—Se ha cerrado el círculo [...]. La novela está terminada. Tómate una cerveza y relájate» (Hernández 2019a: 265).

Yo debía de tener unos cuatro o cinco años. Vestía un mono rojo de pana y una chaqueta verde. Estaba sentado en un pequeño carro tirado por un poni parduzco. A mi lado, el conductor, el Churrispas –un vecino de la huerta– tenía en sus manos las riendas del poni. Junto al carro, de pie, con un jersey azul y unas alpargatas de cuadros, mi padre pasaba el brazo por detrás de mi espalda. Los tres posábamos para el fotógrafo, seguramente mi tío Emilio, que siempre llevaba la cámara en la mano (244).

La *écfrasis* de la fotografía toma relieve y empieza a ocupar el primer plano en el curso de la lectura sobre todo en el momento el que el lector entiende que el autor se está refiriendo a la imagen de la portada del libro que lleva entre sus manos. Lo que está dentro del texto, de repente, empieza a trasladarse hacia lo que está fuera (en los «umbrales del texto», según la famosa definición genettiana), esto es, en lo primero que vemos cuando nos topamos con un libro: la imagen de la portada. ¿Y qué es lo que nos llama la atención de esa imagen? Precisamente el hecho de que, de entre todas las figuras humanas que se atisban o se entrevén en el segundo plano, hay una, y solo una, que está borrada del conjunto, que aparece siendo ausente o que aparece como una ausencia muy elocuente: la figura amarilla, de pie, encuadrada de perfil y que parece mirar fuera del encuadre, porque parece no atender lo que están haciendo los demás (posar para una foto familiar). Esta es la descripción que nos ofrece de la misma el autor a esta altura de la trama de la novela:

Una chica, alta, vestida de negro, con el pelo recogido y la mirada perdida. Fuera del grupo, separada de todos.

En todos los años en que esa foto había estado en mi memoria la figura nunca había aparecido ahí. Había logrado identificar el rostro borroso de mi madre, incluso el de mis primas, y en cambio jamás había mirado la imagen con la suficiente atención como para detectar su presencia. Esa tarde, sin embargo, mis ojos se fueron rápidamente hacia el fondo de la fotografía, como si esa figura reclamase mi mirada. Había estado ahí desde un principio, pero solo ahora podía –quería o sabía– verla: Rosi, en el centro de la imagen, con los brazos cruzados, afirmando su presencia en la fotografía (245).

De fantasma del pasado, tras veinte años de los eventos rememorados, la víctima vuelve a ser alguien que capta la mirada del observador, alguien cuya presencia se hace literalmente visible²⁵. Y es precisamente la toma de conciencia de que,

²⁵ Sobre este nudo, *cf.* Borsò 2012: 35-36: «Proprio la qualità evenemenziale dell'estetica interstiziale porta a considerare un momento cruciale finora non valutato, e cioè lo statuto del soggetto che si espone al suo *inter-esse*, al suo intreccio con il mondo, per esprimersi con le categorie della fenomenologia di Merleau-Ponty. Qui il soggetto –come nel teatro sperimentale o come ha proposto Roland Barthes per il *punctum* della fotografia– non è più sovrano di ciò che vede o ascolta, ma si sente parte del mondo o addirittura investito dalla sua presenza». Sobre esta foto *cf.* también el diario: «La foto abre todos los recuerdos. Y el pasado que regresa se queda contigo» (Hernández 2019a: 122). Sobre el motivo por el cual esta foto se convierte en la imagen de la portada *cf.* Hernández 2019a: 248-249: el autor, al percatarse de la presencia fantasmal de Rosi, esto es, de la víctima,



hasta ese momento, la había puesto de lado, como elemento secundario de la historia, siendo el protagonista principal su mejor amigo, el elemento determinante que empujará al autor a modificar la estructura de su propia novela y a dejar espacio y dar voz a la víctima; como notado acertadamente por parte de Pozuelo Yvancos, es a partir de este momento cuando la novela da un giro radical y la búsqueda del tiempo perdido empieza a cobrar su pleno sentido:

Su imagen me habló desde el pasado, me empujó a buscarlo, a interrogarme por aquello que no había dicho ni escuchado. Sentí la punzada de la imagen en el cuerpo. Y no pude escapar a lo que requería de mí. Abrirme a su memoria. Tratar de conocerla. Para que nunca más fuera solo una sombra. Para poder volver a mirar la fotografía y saber que detrás de aquella figura había una vida. Una existencia arrancada de cuajo. Una historia que ya no podía postergar (246).

Es la «punzada», traducción casi literal del *punctum* barthesiano, el elemento emocional y visual, material y físico, que determinará el cambio de ritmo y la estructura interna de la narración, cuando, finalmente, el autor preguntará a su prima Loles informaciones y anécdotas relacionadas con Rosi, que fue su mejor amiga exactamente como Nicolás lo fue para él durante la infancia y la adolescencia.

La escritura adquiere una carga ética notable, casi palpable, porque frente a la imposibilidad de averiguar la verdad (¿por qué Nicolás mató a su hermana?) el autor descubre la posibilidad de ceder la palabra a otra testigo ocular, a una viva que estuvo en contacto directo e íntimo con la víctima hasta el último día de su vida.

El *punctum*, entonces, es el detonante de otra escritura, de otro tipo de narración, pautada por un lenguaje coloquial, a través del cual Miguel Ángel Hernández deja hablar al otro que, como nos recuerda Sontag, no solo está allí para que nosotros lo miremos, sino también para mirar y, como en este caso, para hablar, para dar su versión de los hechos.

Es como si, al contemplar la fotografía familiar, el autor se percatara de la realidad que se esconde detrás de la apariencia: de forma parecida a lo experimentado por el protagonista de *Las babas del diablo* de Julio Cortázar, también Miguel Ángel Hernández se da cuenta de que, como afirma Benjamin (2018: 69), «penetramos el misterio solo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica con capacidad dialéctica para percibir lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano».

se da cuenta de que «No sólo las palabras narran. También las imágenes. Las que se van y las que se ocultan» (249). Esta frase es un eco de otra que se remonta al principio del acto de escritura del diario: «Las fotos y la memoria son capaces de traer los recuerdos al presente. Pero son las palabras las que dan verdadero sentido a lo vivido» (Hernández 2019a: 33). A estas alturas podemos afirmar que ambos (tanto el diario como la novela) se desarrollan precisamente gracias al impacto bidireccional de las imágenes sobre las palabras y de estas sobre aquellas.



Y es que las imágenes, tanto las fotográficas como las que surgen del arte, del cine o de cualquier otra fuente tecnológica, encierran siempre un misterio, para el que esté preparado para interrogarlas.

4. CONCLUSIONES

El dolor de los demás se configura como una novela en la que las imágenes no representan solo simples elementos decorativos o subsidiarios, ni tampoco se presentan como algo subordinado al texto escrito. Si volvemos a leer *Intento de escapada* y, seguidamente, *El instante de peligro*, nos daremos cuenta de que también en estos dos casos el autor juega con las imágenes (reales o inventadas) para estimular la imaginación del lector e involucrarlo de forma activa en la re-construcción de los hechos narrados. Si en *Intento de escapada* el narrador se interroga sobre la validez ética de las propuestas estéticas del arte contemporáneo más extremista, en *El instante de peligro* el joven profesor de Historia del Arte en búsqueda del sentido último de un fotograma de una película misteriosa y aparentemente inubicable en el espacio geográfico de la realidad empírica llevará a cabo una reflexión compleja sobre las relaciones entre imagen y palabra²⁶.

En *El dolor de los demás* las cosas se complican ulteriormente: esta vez quien narra no es ni un personaje de ficción ni un narrador pseudoautobiográfico; aquí habla el autor, que cita explícitamente a sus familiares, a los amigos de su vida en la huerta murciana, que nos enseña sus fotos de cuando era un joven adolescente todavía ignaro del trauma que le causaría el asesinato de Rosi por manos de su hermano. Las dos primeras imágenes son recortes de periódico. Se trata de imágenes aparentemente neutras. Pero basta con mirarlas con atención para descubrir, en la primera, una especie de re-escritura (o de referencia intertextual implícita) de algunos cuadros de Caspar David Friedrich, y en la segunda, una especie de salto atrás en el tiempo, una foto sacada de *El Caso*, una revista morbosa que, según el autor, encarnaría en parte el espíritu cainita de la España franquista (y, a lo mejor, de España a secas: como si cada nuevo asesinato cruel pondría al día el eterno espíritu fratricida de los españoles).

La tercera imagen, *La visita de Münchhausen*, de Francesc Torres, es parte de una obra de arte contemporáneo y se convierte en un elemento visual central para reflexionar sobre la heterocronía que se desarrolla en el momento en el que el fotógrafo solapa las ruinas reales de Belchite Viejo (uno de los teatros de los conflictos violentos de la guerra civil española) con las ruinas ficticias y creadas *ad hoc* por Terry Gilliam en el momento en el que utiliza ese pueblo real como escenario para su película sobre el famoso barón alemán.

²⁶ El título de esta novela viene del Benjamin de las «Tesis sobre filosofía de la historia»: *cfr.* Benjamin 1973: 175-194. Cada capítulo de la novela empieza con un exergo de este ensayo.



La cuarta imagen es una captura de pantalla del vídeo de la entrevista que la televisión local le hizo a Miguel Ángel Hernández el día siguiente al asesinato y al suicidio de Nicolás. No se trata propiamente de una fotografía; pero el autor la utiliza como si lo fuera, para llevar a cabo una reflexión sobre la imposibilidad del yo del presente de tomar conciencia plena de su yo del pasado.

La quinta imagen, de nuevo, es una pieza de un puzle más grande: *Los ojos de Gutete Emerita*, de Alfredo Jaar, nos muestra la mirada de una mujer que tuvo que sufrir los estragos de la guerra civil en su país natal. Se trata de una imagen fundamental para entender el compromiso ético tanto del artista chileno como del escritor murciano: en lugar de contemplar a los cadáveres de las víctimas, a veces, merece la pena parar y dejar «fuera de campo», en el «envés de la mirada», lo particularmente violento o cruel. La escritura sirve también para fracasar en el intento de contar el horror.

La sexta y última imagen no aparece en el cuerpo del texto, sino que brilla en todo su esplendor en la portada, esto es, en los umbrales del texto. Se trata a lo mejor de la imagen más importante, porque es a partir del descubrimiento de la presencia de Rosi (la víctima) en esa fotografía cuando Miguel Ángel Hernández cambiará el ritmo y la estructura interna de su novela para ceder la palabra (a través de otra testigo ocular: su prima Loles) a la que fue silenciada con la violencia (en el pasado) y a la que podrá volver a hablar (en el presente) a través del acto de escritura en el que el autor reproducirá la entrevista llevada a cabo con Loles.

Reflexionando sobre algunas fotografías de Atget, Walter Benjamin se pregunta:

¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen? ¿No es cada transeúnte un criminal? ¿No debe el fotógrafo –descendiente del augur y del arúspice– descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable? (Benjamin 2018: 90)²⁷.

Miguel Ángel Hernández nos demuestra con *El dolor de los demás* que hay culpables cuyos delitos quedan inexplicables y hay víctimas cuyas vidas pueden volver a iluminar el presente a pesar de las injusticias del pasado y del presente. Además de que toda imagen puede encarnar lo que Freud definió como siniestro. Lo que de verdad importa es saber leerlo e interpretarlo. Y, si uno es capaz, también contarlo.

RECIBIDO: julio de 2020: ACEPTADO: abril de 2021

²⁷ Sobre la fotografía como fuente primordial para una reflexión que puede narrativizar el mundo a partir del poder hermenéutico de la mirada (con consecuente y enriquecedora mezcla entre género ensayístico y género narrativo), *cf.* estos dos recientes ejemplos magistrales: Dyer 2016 y Cousins 2018; ambos consiguen abrirnos los ojos tanto sobre el significado escondido de algunas fotografías emblemáticas de la historia de este arte como sobre los nudos que atañen todavía nuestra contemporaneidad (a partir de la reconstrucción de la identidad fragmentada precisamente por la multiplicidad y heterogeneidad de los espacios y los tiempos en la que esta se refleja, entre espejos rotos y espejismos engañosos).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1998): *Quel che resta di Auschwitz*, Milano: Bollati Boringhieri.
- AGAMBEN, Giorgio (2002): *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia: Pre-Textos.
- ALBERCA, Manuel (2017): *La máscara o la vida. De la autoficción a la antijefición*, Málaga: Pálido Fuego.
- ALBERCA, Manuel (2020a): «¿Vivir o escribir? Los diarios de Miguel Ángel Hernández», *Clarín. Revista de nueva literatura* xxv, 145: 17-20.
- ALBERCA, Manuel (2020b): «Miguel Ángel Hernández: el tríptico del arte o la vida», *Cuadernos Hispanoamericanos* 838. URL: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/miguel-angel-herandez-el-triptico-del-arte-o-la-vida/>; 15/07/2020.
- ANGELUCCI, Daniela (2017): «Tra la mano e il metallo. Freud, Benjamin e l'inconscio ottico», *L'inconscio. Rivista di Filosofia e Psicanalisi* 3: 47-57.
- BARTHES, Roland (1990): *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Barcelona: Paidós.
- BENET, Juan (1983): «Ilusitana», en Juan Benet, *Artículos, volumen I (1962-1977)*, Madrid: Ediciones Libertarias, 35-50.
- BENJAMIN, Walter (1973): *Iluminaciones I*, Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2018): *Iluminaciones*, Madrid: Taurus.
- BORSÒ, Vittoria (2012): «Sulla soglia tra visibilità e dicibilità. L'evento della visualità nel materiale dell'immagine», en Maurizio Ponzi y Dario Gentili (eds.), *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*, Milano-Udine: Mimesis, 31-46.
- CANDELORO, Antonio (2008): «Visiones transversales: los documentos visuales en algunas novelas contemporáneas», en Fundación Luis Goytisolo (ed.), *Aspectos de Literatura Comparada. Homenaje a Claudio Guillén. Actas del XV Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 53-67.
- CANDELORO, Antonio (2018): «Saber mirar (entre la ética y la estética): Intento de escapada (2013) de Miguel Ángel Hernández», *Tonos Digital* 35, 1-30.
- CANDELORO, Antonio (2019): «Fronteras de lo visible y de lo literario», en Víctor Sanchis Amat, Laura Palomo Alepuz y Ana Andúgar Soto (eds.), *Aproximaciones interdisciplinarias a los estudios literarios*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 127-140.
- CERCAS, Javier (2016): *El punto ciego*, Barcelona: Random House Mondadori.
- COUSINS, Mark (2018): *Historia y arte de la mirada*, Barcelona: Pasado & Presente.
- DE LA FUENTE, Gerardo (2018): *Pensadores contemporáneos en síntesis*. URL: <https://youtu.be/m4hL-qgrxXdg>; 15/07/2020.
- DIDI-HUBERMAN, George (2004): *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Barcelona: Paidós.
- DUBOIS, Philip (1986): *El acto fotográfico*, Barcelona: Paidós.
- DYER, Geoff, (2016): *El momento interminable de la fotografía*, México: Ediciones VE.
- FONTCUBERTA, Joan (2016): *La furia de las imágenes*, Barcelona: Galaxia Gutenberg;
- FREUD, Sigmund (1976): «Lo ominoso», Sigmund Freud, *Obras completas*, xvii, Buenos Aires: Amorrortu, 215-251.
- GARRONI, Emilio (1986): *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Roma-Bari: Laterza.



- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2004): *Infravele. Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*, Murcia: Editora Regional.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2011): *Cuaderno [...] duelo*, Murcia: Nausicaä.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2012): *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia: Micromegas;
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2018): *El dolor de los demás*, Barcelona, Anagrama.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2019a): *Aquí y ahora*, Madrid, Fórcola.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2019b): «La novela como laboratorio: espacios de contacto entre arte y literatura», *Cuadernos Hispanoamericanos* 823, 38-48.
- JAAR, Alfredo (2019): *Eyes of Gutete Emerita*. URL: <http://sammlung-zimmermann.com/collection/alfredo-jaar-the-eyes-of-gutete-emerita-2/>; 15/07/2020.
- JAAR, Alfredo (2011): *Ruanda's Project*. URL: <https://publicdelivery.org/alfredo-jaar-rwanda/>; 15/07/2020.
- KANT, Immanuel (1876): *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. del francés por Alejo García Moreno y Juan Ruvira, Madrid: Iruvadra. URL: http://manuelosses.cl/VU/Kant%20immanuel%20_%20Critica%20del%20juicio.pdf; 15/07/2020.
- KANT, Immanuel (2019): *Antropología*, Madrid: Alianza.
- KERMODE, Frank (1983): *El sentido de un final*, Barcelona: Gedisa.
- LACAN, Jacques (1978): *Escritos I*, México: Siglo XXI.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María (2019): *El cine en el pensamiento y en la creación de Javier Marías*, Vigo: Academia Editorial del Hispanismo.
- MARÍAS, Javier (1998): *Negra espalda del tiempo*, Madrid: Alfaguara.
- MONTAIGNE, Michel (1912): *Ensayos de Montaigne*, París: Casa Editorial Garnier Hermanos. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayos-de-montaigne--0/>; 15/07/2020.
- MORA, Vicente Luis (2012): *El lectoespectador*, Barcelona: Seix Barral.
- MORA, Vicente Luis (2019): «Entre estética y literatura: metodologías para leer el continuo textual de las obras literarias en la era digital», *Actio Nova* 3, 453-480.
- PIAZZA, Marco (2014): «L'oggettività della fotografia e la conoscenza stereoscopica: da Proust a Barthes e ritorno», *Lebenswelt* 5, 92-105.
- PITTARELLO, Elide (2014a): «Che ci fanno le fotografie nei romanzi?», en Augusto Guarino (ed.), *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*, Napoli: Tullio Pironti, 249-275.
- PITTARELLO, Elide (2014b): «Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité: el ojo, la mano, la voz», en José Teruel, Carmen Valcárcel (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid: Siruela, 154-174.
- PITTARELLO, Elide (2020): *Poesía e imagen*, Murcia: Editum.
- POZUELO YVANCOS, José María (2019): «El punto ciego de *El dolor de los demás* de Miguel Ángel Hernández», *Ínsula* 869, 36-38.
- PRESTON, Paul (2011): *El holocausto español. Odio y exterminio en la guerra civil y después*, Barcelona: Debate.



- QUIÑONERO, Juan Pedro (2020): *El cine comienza con Goya*, Madrid: Cátedra.
- RICOEUR, Paul (2006): *El mal*, Madrid: Amorrortu.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2019): «Una novela de vida: *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel Hernández», *Rassegna Iberistica* 42 (111), 189-196.
- SCHLÖGEL, Karl (2007): *En el espacio leemos el tiempo: sobre Historia de la civilización y Geopolítica*, Madrid: Siruela.
- SONTAG, Susan (2018): *Sobre la fotografía*, Barcelona: DeBolsillo.
- SONTAG, Susan (2019): *Ante el dolor de los demás*, Barcelona: DeBolsillo.
- SYMONS, A.J.A. (2005): *En busca del Barón Corvo*, Barcelona: Libros del Asteroide.
- TORRES, Francesc (2007): *La visita de Münchhausen*, Barcelona: Raíña Lupa Galería Ediciones.



EL HABLA DE MADRID A FINALES DEL SIGLO XVIII SEGÚN *LOS MADRILEÑOS ADOPTIVOS* (1790)*

Elisabeth Fernández Martín
Universidad de Almería

RESUMEN

Este trabajo tiene por objeto el análisis de los fenómenos lingüísticos característicos del habla de Madrid presentes en el sainete manuscrito *Los madrileños adoptivos* (1790) de Antonio González de León, con el fin de determinar si pueden ser entendidos realmente como rasgos lingüísticos dialectales propios de dicha variedad en el siglo XVIII. Para ello, en primer lugar, se ha realizado una contextualización de la obra, que permita llegar a comprender mejor su singularidad y ponderar su valor real como testimonio lingüístico; y, en segundo orden, se han analizado los fenómenos gráfico-fónicos, morfosintácticos y léxico-semánticos más llamativos, así como el sistema de trato representado en la obra, dado el interés que presentaba para la época y para el conocimiento de esta variedad lingüística.

PALABRAS CLAVE: siglo XVIII, sainete, habla de Madrid, madrileñismo, *a por*.

THE LINGUISTIC VARIETY SPOKEN IN MADRID IN THE LATE 18TH CENTURY
ACCORDING TO *LOS MADRILEÑOS ADOPTIVOS* (1790)

ABSTRACT

The focus of this study is to analyse the characteristic phenomena of the linguistic variety spoken in Madrid presented in the manuscript of the short comedy *Los madrileños adoptivos* (1790), by Antonio González de León, in order to determine if these elements can really be known as dialect linguistic features of that variety in the 18th century. For this, firstly, a contextualization of the work has been carried out, which allows us to understand its uniqueness and ponder its real value as a linguistic testimony. Secondly, the graphic-phonetic, morphosyntactic and lexical-semantic phenomena represented in the comedy have been analysed. Furthermore, the address system has been explained, due to the interest that it has at that time and to the knowledge of this linguistic variety.

KEYWORDS: 18th century, short comedy, Spanish spoken in Madrid, vocabulary of Madrid, *a por*.



1. INTRODUCCIÓN. *LOS MADRILEÑOS ADOPTIVOS* COMO TESTIMONIO LINGÜÍSTICO

El sainete *Los madrileños adoptivos* fue compuesto en 1790 por Antonio González de León (1742-1818), un polifacético erudito sevillano¹. Esta pieza nunca llegó a publicarse, por lo que su difusión fuera de las fronteras de la capital hispalense tuvo que ser realmente muy limitada. Aunque su autor no era un escritor relevante dentro del panorama nacional de finales del siglo XVIII, su producción, tanto de poemas como de obras teatrales, sí fue conocida en la Sevilla de la época, «como manifiestan los muchos [textos] que de este género poseen los aficionados» (Matute y Gaviria 2007 [1888]: 68). El reducido alcance de *Los madrileños adoptivos* hizo que solo se conservara un único ejemplar manuscrito del texto –localizado en el fondo antiguo de la Biblioteca Nacional de España²–. Recientemente, se ha realizado una edición de la obra (Fernández Martín 2016a), que es la que se utiliza y cita en el presente trabajo.

La actividad como dramaturgo del autor se inicia en el contexto de la reforma ilustrada del teatro que impulsó Pablo de Olavide durante su estancia en Sevilla; de hecho, Antonio González de León era uno de los miembros destacados de la tertulia que el político reunía en los salones del Alcázar. Por tanto, hay que situar la presente obra dentro de un nuevo gusto poético, renovador, fruto del sincretismo entre las distintas visiones que habían dominado todo el panorama literario del siglo XVIII. A finales de dicha centuria, se pretendió crear una especie de «sainete ilustrado» (o «sainete nuevo», como lo denomina el propio González de León) con el que reorientar la función pedagógica de este tipo de obras que habían sido duramente criticadas a lo largo de todo el setecientos. No se trata, por tanto, de un sainete similar a los de Ramón de la Cruz, dirigido a un gran público popular, sino de una obra que se representó ante un reducido grupo de la élite sevillana y donde la comicidad emana de un humor refinado, fruto de un juego e intercambio lingüístico entre los perso-

* Una versión preliminar y abreviada de este trabajo fue presentada como conferencia de clausura en las Jornadas La lengua de Madrid ayer y hoy, organizadas por el Proyecto S2015/HUM-3443-ALDICAM CM, celebradas en la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid), durante los días 28 de febrero y 1 de marzo de 2019.

¹ Antonio González de León pertenecía a una conocida familia de eruditos sevillanos, los González de León: su tío era canónigo y se dedicó a la escritura como biógrafo, bibliógrafo e historiador, mientras que su padre, Francisco González de León (1706-1761), fue un importante médico y un escritor precoz. Antonio, por su parte, ostentó ciertos puestos administrativos y de responsabilidad en la ciudad: contador en las Reales Fábricas de Tabaco, oficial del Archivo General de Indias y, en 1809 –en plena guerra contra los franceses–, la Junta Central lo nombró comisario de guerra honorario, así como también fue miembro honorario de la Academia de Buenas Letras de Sevilla y de la Academia Horaciana. Antonio era, pues, un hombre de cierta posición social, que poseía una fina sensibilidad lingüística e inquietudes literarias. Acerca de su vida y obra, véanse los trabajos de Aguilar Piñal (1974: 79, 81, 122-123, 141; 1986: 309-312), Matute y Gaviria (2007 [1888]: 66-68) y Fernández Martín (2016a: 24-45).

² Véase la ficha catalográfica de la BNE (MSS/14602/3), accesible en <<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/?ps=um4VrAD3nn/BNMADRID/41350687/9>>.



najes. Asimismo, la extensión del texto (1461 versos) también es mucho mayor que la de otros sainetes de la época, de ahí que casi sea posible considerarlo «una comedia en un acto» (Herrera Navarro 2008: 804).

En cuanto al tema, *Los madrileños adoptivos* trata de la emigración a Madrid de las gentes de provincias, así como de su proceso de integración social y acomodación lingüística en la compleja vida de la capital. La obra se organiza a través de un diálogo entre dos grandes grupos de personajes: los sevillanos (don Patricio, doña María y don Hilario) y los madrileños (don Simón, doña Paquita, doña Petra, don Pepito y don Juanito), aunque estos últimos son realmente madrileños de adopción; es decir, forasteros que habían emigrado a la Corte tiempo atrás en busca de nuevas oportunidades laborales y en un claro afán por lograr el ascenso social. En el propio sainete se da cuenta de la procedencia dialectal de algunos de ellos; así, se indica que don Simón es castellano, concretamente, de Aranda (de Duero); don Juanito es de Daimiel, en La Mancha; y don Pepito de «hacia Burgos» (vv. 812-814). Una vez instalados en la gran capital, estos madrileños de nuevo cuño alababan las bondades de Madrid, se convertían en imitadores de las clases mejor situadas a las que querían asemejarse y eran seguidores de las nuevas modas, especialmente las venidas desde Francia.

No obstante, dicho proceso de acomodación, tanto del lenguaje como de las costumbres, no siempre era de convergencia plena. Estos inmigrantes teñían su discurso de ciertos elementos castizos y vulgares en los que se puede entrever, en determinados casos, su origen dialectal³ y se revela, de manera más evidente, la humilde cuna de la que provenían. Como ya advirtió Navarro Tomás (2004: 9) a principios del siglo xx, en Madrid se ha dado la circunstancia de que la clase intelectual –aunque no solo esta–, siendo en su mayor parte de origen provinciano, ha adoptado espontáneamente la pronunciación cortesana, «ocultando cada uno, como mejor puede, las huellas fonéticas de su tierra natal». Esta circunstancia parecía darse también ya a finales del xviii, como consecuencia del elevado número de inmigrantes que recibió Madrid en ese período, procedentes en su mayor parte de las dos Castillas, el norte peninsular (Asturias, Galicia, León y País Vasco) y la pro-

³ Ciertamente, es difícil saber si alguno de los fenómenos que se atribuyen a estos nuevos madrileños puede estar motivado por el origen dialectal del personaje. En principio, hay que tener en cuenta que se ofrecen como rasgos lingüísticos propios de la capital a finales del setecientos, lo que cabe pensar que, si González de León los utilizó para caracterizar a los personajes, serían de uso generalizado entre, al menos, determinados sectores de la población madrileña. Por otra parte, de algunos personajes (doña Paquita y doña Petra) no se indica una procedencia geográfica concreta, por lo que cabe pensar que este aspecto no tendría que ser especialmente relevante para los usos madrileños señalados. No obstante, en algún caso, como el uso de *guapo* aplicado a cosas, que en los ejemplos corresponde solo a un personaje (don Simón) –que alude, por ejemplo, a las «fiestas guapas» que se hacen «en mi lugar» (vv. 419-420)–, cabe considerar este hecho y plantearse hasta qué punto este rasgo lingüístico podría corresponder a Madrid o estar motivado también por el origen dialectal del personaje.



pia provincia de Madrid⁴. Dicha población le confirió a la capital –y, por ende, a su manera de hablar– una naturaleza especial.

La oposición entre Sevilla y Madrid debe ser interpretada como la representación paradigmática y opuesta de las dos visiones de pensar, vivir y expresarse en la España del setecientos. Por un lado, Sevilla, que no era la Sevilla de antaño y había perdido la bonanza económica de otras épocas, es la que representa en la obra la identidad tradicional en declive; por otra parte, Madrid constituía un foco de atracción para el resto de regiones españolas y se erigía como centro de prestigio a la vanguardia de las modas sociales y culturales de finales del setecientos.

Así pues, el diálogo gira en torno a las diferencias que existían entre los usos y las costumbres empleadas por los miembros de estas dos comunidades de habla, esto es, entre la manera de hablar y comportarse en Madrid frente a la de Sevilla –y, por extensión, Andalucía–. Como podemos imaginar, la elección de esta oposición –expuesta en el conocido trabajo de Menéndez Pidal de 1962– no es ni mucho menos arbitraria, teniendo en cuenta lo que representan histórica y lingüísticamente ambas ciudades para numerosos fenómenos de trascendencia fundamental en la historia del español.

De este diálogo entre ambos grupos de personajes se puede extraer una serie de rasgos caracterizadores de ambas variedades lingüísticas, ya que cada uno manifiesta de manera evidente lo que le parece vulgar, incorrecto y anticuado o censurable, frente a lo que le es familiar, correcto y actual. En el presente trabajo, nos centramos únicamente en aquellos fenómenos que se apuntan como propios del habla de Madrid⁵, con el objetivo de desentrañar si pueden considerarse caracterizadores dialectales⁶ de esta variedad lingüística –aunque no sean exclusivos de ella–,

⁴ Madrid vivió una fase de crecimiento elevado poco antes de mediados del siglo XVIII, lo que coincidió con un incremento de la afluencia inmigratoria. Esta inmigración estaba formada principalmente por hombres de mediana edad solteros. No obstante, a partir de la segunda mitad del setecientos, el número de mujeres inmigrantes fue en aumento, principalmente con motivo de su entrada en el servicio doméstico, espacio que había estado reservado a los hombres hasta ese momento. Esta demanda creciente de servicio femenino trajo como consecuencia el comienzo de la estabilización de la población. Al haber más mujeres, se realizaban más uniones matrimoniales y, en consecuencia, se produjo un descenso de la inmigración temporal para el siglo XIX (Carbajo Isla 1985).

⁵ Los rasgos lingüísticos achacables a los personajes andaluces fueron abordados en Fernández Martín (2016b: 57-59).

⁶ Seguimos el concepto de *caracterizador dialectal* planteado por Company Company (2007: 6), quien define este tipo de fenómenos como «rasgos propios de un individuo o colectividad que los caracteriza frente a los demás». En este sentido, se entiende por *caracterizador dialectal madrileño* aquel rasgo que singulariza al hablante de Madrid frente a otros hablantes (en la obra, los sevillanos). Debe entenderse, no obstante, que las características que se van a señalar no son propias solamente del habla urbana de Madrid, sino que, en buena medida, se dan también en las hablas castellanas del centro peninsular o, incluso, son ejemplos de variación diastrática generalizados a todas las variedades del castellano en hablantes de bajo nivel cultural, como ocurre con las metátesis o las alteraciones del timbre vocálico.

especialmente en el momento en el que dicha variedad se podía entender como tal⁷. Algunos de estos elementos son descritos y censurados por los personajes sevillanos —es más, aparecen subrayados en el original del manuscrito—, otros son expuestos por los propios madrileños y, finalmente, unos pocos pasan más desapercibidos y se muestran, sin advertencia alguna, en las intervenciones de estos últimos personajes.

Por último, antes de pasar a analizar estos rasgos lingüísticos, conviene dejar constancia también de que se está estudiando la lengua de unos personajes determinados, en un tipo de literatura específica (un sainete), con un interesante componente cómico y en un período concreto, hechos que, en cierta medida, pueden determinar la amplitud de las afirmaciones lingüísticas que se realicen, aunque se trate, como ya se ha explicado, de una pieza singular, escrita por un autor aficionado a las letras y no por un gran genio literario. No obstante, no se puede olvidar tampoco que la lengua, como elemento caracterizador de los personajes en el teatro, ha constituido un recurso literario más que, desde Lope de Rueda, ha estado presente en las letras españolas y gracias al cual se han realizado muchas y muy valiosas aportaciones para el estudio de la historia de la lengua española. No es el objetivo de este trabajo el reivindicar el estudio de la lengua a partir de fuentes literarias —algo que excede en mucho el objetivo de cualquier publicación de este tipo—, sino analizar los rasgos lingüísticos que pueden ser tenidos en cuenta como caracterizadores del habla madrileña de finales del setecientos, y, como podrá deducirse del análisis a continuación, este texto es, sin duda, una fuente esencial para estudiar el habla madrileña dieciochesca.

2. RASGOS LINGÜÍSTICOS CARACTERIZADORES DEL HABLA DE MADRID EN LA OBRA

El enfrentamiento entre los distintos grupos de personajes ofrece como resultado una interesante descripción que afecta a diferentes niveles lingüísticos: fónico, morfosintáctico, léxico-semántico e, incluso, fraseológico y pragmático. Lo más llamativo es que algunos de estos elementos que diferenciaban a los personajes madrileños de los sevillanos a finales del XVIII siguen siendo considerados identitarios del habla de Madrid en la actualidad. Asimismo, también es interesante comprobar cómo otros fenómenos son hoy generales en español, por lo que, o bien estaban más extendidos a nivel dialectal en ese momento, o bien fue la capital, como centro de irradiación lingüística de prestigio, la que contribuyó a su generalización posterior.

En cuanto a los caracterizadores dialectales fonético-fonológicos, uno de los que más se destaca en la obra lo constituye las distintas realizaciones del fonema dental *-d* en posición final, que vacila entre la dental sorda, como se ve en *Madrid*

⁷ La denominada *habla de Madrid* constituye una entidad compleja de la cual no es fácil determinar su cronología o no hay, al menos, un consenso generalizado sobre sus primeras manifestaciones como variedad diferenciada. Así, por ejemplo, García González (2018) considera que sus primeras documentaciones se pueden encontrar a finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, mientras que González Ollé (2003) plantea que ya se pueden ver rasgos del habla de Madrid a finales del XVII.



(1a, 1c) o *vanidat* (1b), y el refuerzo fricativo de *Madriz* (1c), fenómeno este no solo exclusivo del habla de Madrid, sino presente en el castellano del centro y del norte peninsular (Hernández Alonso 1996: 200; Pensado 2000: 51)⁸. El debilitamiento de esta consonante final también se puede traducir en una pérdida, como se muestra en los ejemplos de *verdá* y *usté* (1d) y como ocurre con frecuencia hoy día en el habla de Madrid (Moreno Fernández 1996: 216; Molina Martos 2010a: 98-100).

- (1)
- a. D. PATRICIO. ¿De dónde?
 D. SIMÓN. ¿Quién?, ¿yo?
 De *Madriz*, corte de España (vv. 34-35).
- b. D. SIMÓN. Eso es echar *vanidat*,
 como andaluz, a *tenajas* (vv. 245-246).
- c. D. PATRICIO. Y sobre todo, el sentido
 nos rompen y nos taladran
 con su *Madriz* en t[e] fuerte
 o *Madriz* en z[eta] larga (vv. 1127-1130).
- d. D.^a PAQUITA. ¿No es *verdá* *usté*, don Pepito?
 ¿No es *verdá* *usté*?
 D. PEPITO. Verdad clara (vv. 675-676).

Es curioso este último ejemplo (1d), en el que destaca la diferente realización de la *-d* final por parte de cada uno de los dos personajes madrileños adoptivos. La mujer la suprime de su pronunciación, mientras que el hombre no la omite. Esta caracterización quizá podría ser un patrón sociolingüístico diferenciado en la época, si se considera –con las reservas oportunas– que esta diferencia en lo escrito representa un reflejo directo de lo hablado y que se trate de un hecho intencionado por parte del autor⁹. No obstante, también hay ejemplos de eliminaciones en otro de los personajes masculinos, el «castellano ramplón y testarudo» don Simón (2) –quien alterna esta omisión con la pronunciación de *-t* final (cfr. 1b)–:

⁸ También se refleja esta pronunciación interdental en las muestras de escritura inhábil de los textos de beneficencia madrileños dieciochescos (Sánchez-Prieto Borja y Vázquez Balonga 2019: 103), de lo que se puede deducir que este era ya un fenómeno presente en la región desde al menos el setecientos. Para el siglo xx, esta pronunciación parece estar mucho más extendida, a juzgar por las afirmaciones de Quilis (1966: 369): «Toda [-d] implosiva se convierte en [-θ]: *Madriz*, *verdaz*, etc. [...] Este fenómeno está muy extendido en Castilla la Vieja, pero no en la misma medida en la Nueva, con excepción de Madrid o algunas otras ciudades donde la influencia de la capital es notoria». Por su parte, Flórez (1966: 157) matiza que «La *d* final se oye a menudo pronunciar como *z* castellana, inclusive entre personas muy cultas: *la paréz*, *los abazes* ‘abades’, *Madriz-Alcalá*, *la Ciudaz-encantada*, etc.».

⁹ No parece tan improbable si se tiene en cuenta que, como afirma Paredes García (2006: 227), existen actualmente zonas de Madrid donde las mujeres propician la pérdida: «En el noroeste de Madrid, donde la tendencia general es a conservar las consonantes en posición implosiva, la pérdida de la *-d/* final la propician los hablantes más instruidos y las mujeres».



(2)

- D. SIMÓN. Y en la *metá* de Castilla.
D. HILARIO. ¡Metá!... pues no ha visto nada (vv. 1059-1060).

Simón no es hombre instruido, como se puede deducir de la vacilación de átonas que acusa en su intervención. Se trata de un «hijo prohijado de Madrid», uno de tantos ciudadanos de Castilla que emigra a la capital con el objetivo de prosperar vitalmente. Su bajo estatus social queda expuesto cuando habla, un hecho que claramente no pasa desapercibido para el «bromoso y camastrón» don Hilario.

En general, los personajes «venidos de Madrid» representados en la obra proceden del pueblo llano –aunque intenten mostrarse como miembros de la burguesía acomodada–, por lo que el nivel de lengua que exhiben dista mucho de ser culto o refinado. Así se puede comprobar en el siguiente parlamento, repleto de vulgarismos, de don Juanito (3):

(3)

- D. JUANITO. Yo tampoco estaré mucho,
que *sigún* vacante haya
drento o en la dirección,
me voy, me la dan sin falta,
que el *diretor* y el *menistro*
son *vesita* de mi ama.
D. HILARIO. ¡Diretor, vesita y drento,
menistro y sigún! ¡Aguanta! (vv. 743-750).

De entre estos «gazapos» –tal y como se denominan en el propio sainete–, merece la pena destacar, por su número, la continua reiteración de vacilaciones en el timbre de las vocales átonas que se da a lo largo de todo el sainete¹⁰: *cerimonias*, *dispensas*, *fantesía*, *nenguno*, *menistro*, *misiricordia*, *ofecina*, *peojerías*, *tenajas*, *rediculez*, *sisión*, etc. (en lugar de *ceremonias*, *despensas*, *fantasía*, *ninguno*, *ministro*, *misericordia*, *oficina*, *piojerías*, *tinajas*, *ridiculez*, *sesión*). Son llamativas también las aféresis y sínkopas de distintos elementos (*eja* y *drecho* por *deja* y *derecho*), como se ve en (4a); las metátesis (*estógamo*, *Flugencio* por *estómago*, *Fulgencio*), sobre todo de vibrantes (*catredal*, *drento*, *frábica*, *trempano* en lugar de *catedral*, *dentro*, *fábrica*,

¹⁰ La vacilación de átonas es un fenómeno ampliamente documentado en la historia de la lengua española, aunque fue muy abundante en el español preclásico, período en el que «existía cierta vacilación, en sílabas átonas iniciales e interiores, entre vocales cerradas (/i/, /u/) y medias (/e/, /o/) de ambas series» (Penny 2004: 597). Tales vacilaciones fueron disminuyendo durante los Siglos de Oro, como consecuencia de la presión que ejerció la lengua escrita, especialmente a través de las obras literarias, así como la creación posterior de la Academia, lo que permitió fijar los casos de vacilación y establecer qué variantes eran las prestigiosas y cuáles quedaban relegadas hasta hoy a diversas zonas rurales del ámbito hispánico (Cano Aguilar 2004: 826). En el caso del Madrid dieciochesco popular parece tratarse de un fenómeno aún muy extendido que afectaba sobre todo a las vocales anteriores y a la baja y media (*a/e*), como han documentado Sánchez-Prieto Borja y Vázquez Balonga (2019: 101).



temprano);¹¹ y la simplificación de grupos cultos (*diretor* por *director*)¹², según se muestra en (4b y 4c; *cf.* 3).

(4)

- a. D. HILARIO. ¿Pedrique?, ¿so pone faltas?
Pues ustedes que se engullen
la mitad de las palabras:
eja, icir, drecho, exprimento,
son bachilleres de panza (vv. 1084-1088).
- b. D. PATRICIO. ¿Vieron ustedes la iglesia?
D.^a PAQUITA. ¿La *catredal*?, no me agrada.
D. HILARIO. Apunte usted, *catredal* (vv. 375-377).
- c. D. PETRA. ¿Tan *trempano*? (v. 1439).

Algunos de estos ejemplos vulgares han sido utilizados por diferentes autores posteriores para caracterizar el habla madrileña: bien del Madrid popular de antaño, como ocurre con *catredal* (4b) –uso del cual se quejaba Clarín en 1896 (*vid. infra*)–, bien del Madrid rural de hoy, como sucede con la voz *tenaja*, forma estigmatizada que García Mouton y Molina Martos (2017: 210) recogen en el sur de la Comunidad de Madrid, frente a la solución más instruida, *tinaja*, que la sustituye en la mayor parte del habla rural madrileña (*cf.* ADiM: mapa 723). No obstante, ambas palabras (*catredal* y *tenaja*) son formas vulgares corrientes en español¹³, al igual que el resto de fenómenos (alteraciones en el timbre vocálico, aféresis, sínco-pas, metátesis y simplificaciones de grupos cultos) son rasgos generalizados en todas las variedades del castellano en hablantes de bajo nivel cultural.

Otro fenómeno consonántico estudiado con frecuencia desde la perspectiva de su expansión en el habla de Madrid es el yeísmo (Quilis 1966: 370; Moreno Fernández 1996: 219-220; Molina Martos 2006: 132 y ss.), del cual se registra un ejemplo en la obra en boca de una de las mujeres venidas de la capital (5). Aparece resaltado en el texto, pero, a diferencia de lo que ocurría con los fenómenos anteriores, no se trata de un rasgo lingüístico censurado por los personajes sevillanos. La inclusión de este ejemplo podría deberse a que doña Paquita intenta imitar el habla de los sevillanos para burlarse de ellos –aunque la pronunciación andaluza yeísta no se refleja en las intervenciones de los personajes sevillanos–, como ocurre con otros fenómenos, por ejemplo, la aspiración de la *h*- procedente de la *F*- latina (*cf.* Fernández Martín 2016b: 57), pero también podría entenderse como reflejo de su propia pronunciación. Es posible pensar que el yeísmo ya había penetrado en

¹¹ También constatados en el xviii por Sánchez-Prieto Borja y Vázquez Balonga (2019: 106).

¹² *Cf.* Sánchez-Prieto Borja y Vázquez Balonga (2019: 107-108).

¹³ Baste, por ejemplo, hacer la consulta de la voz *catredal* en el *Fichero general* de la Real Academia Española (47 cédulas) o en los corpus digitales (por ejemplo, el *CORDIAM*) para comprobar lo habitual que resultaba esta forma entre el vulgo de cualquier zona del dominio hispánico, así como consultar *tenaja* en otros atlas lingüísticos, como pueda ser el *ALeCMan* (II, mapa 611), para constatar que es posible localizar esta forma en una geografía lingüística mucho más amplia.



el habla popular madrileña en el siglo XVIII, lo que parece plausible teniendo en cuenta los datos documentados para principios del ochocientos por Sánchez-Prieto Borja y Vázquez Balonga (2019: 114)¹⁴.

(5)

D.^a PAQUITA. ¡El diantre del *seviyano*!,
cómo corta, cómo raja (vv. 883-884).

Respecto de otros fenómenos de naturaleza fonética que se han abordado en el estudio del habla de Madrid, tanto en los trabajos actuales de corte sociolingüístico (Molina Martos 2015; Paredes García y Molina Martos 2019: 61-65, entre otros) como en la documentación histórica (Sánchez-Prieto Borja y Vázquez Balonga 2019: 105), cabe mencionar el caso de la aspiración de la *-s* implosiva –o su asimilación y elisión–. No se encuentran ejemplos en la obra entre los personajes madrileños –aunque sí es un rasgo que estos critican a los andaluces–, por lo que bien podría tratarse de un fenómeno meridional conocido en Madrid, pero de moderna adopción y avance más lento, desprestigiado en el siglo XVIII entre los hablantes de la capital¹⁵.

En cuanto a los caracterizadores dialectales de tipo morfosintáctico, un fenómeno que se documenta en la obra (6) y que se señalada también comúnmente en los trabajos sobre el dominio geográfico madrileño (Quilis 1966: 372; García Mouton 2007 [1994]: 30; Paredes García 2006: 228) es el empleo de la locución *a por*, frente al uso aislado de la preposición (*por*), tras verbos que indican movimiento (*v. gr. ir, salir, venir, volver*): *vienes a por agua, vas a por pan...* La utilización de esta secuencia preposicional con el sentido de ‘en busca de’ ha sido desaconsejada hasta época reciente en la norma culta española, aunque hoy se admite su empleo (*DPD*: *s. v. a²*:

¹⁴ Los estudios dialectales y sociolingüísticos sobre el habla de Madrid han explicado como meridional (andaluz) el origen del yeísmo madrileño (*cf.* Moreno Fernández 2004: 987), así como se han ocupado de aclarar las condiciones sociolingüísticas que pudieron favorecer la difusión de este cambio en el habla de Madrid (Molina Martos 2006: 133), entre las cuales cabe destacar la influencia de la emigración andaluza en el habla popular de la capital –a la que también se puede sumar la tendencia de la clase alta madrileña a mezclarse con el pueblo llano e imitar su manera de hablar y el prestigio que ha ejercido la modalidad urbana (desde la que se han irradiado las innovaciones) sobre el medio rural–. No obstante, a juzgar por la información histórica existente, cabe pensar en una cronología –o influencia– más antigua para el yeísmo madrileño o, al menos, para el que demuestran las clases más populares.

¹⁵ En otros textos literarios de autores madrileños coetáneos la situación es similar, como recoge García González (2018: 1575). Así, los escasos ejemplos presentes en los sainetes de Ramón de la Cruz y en las obras del XIX estudiadas en su corpus son identificados como andaluces. Estos resultados contrastan, sin embargo, con la documentación archivística de beneficencia madrileña, donde, según Sánchez-Prieto Borja y Vázquez Balonga (2019: 105), «la aspiración de la [-s] final estaba muy extendida». Para el siglo XX, los trabajos de naturaleza sociolingüística (*cf.* Molina Martos 2015; Paredes García y Molina Martos 2019: 61-65, entre otros) han revelado un porcentaje de casos de aspiración considerable en distintas zonas de la Comunidad (Getafe, Alcalá de Henares y Vallecas), motivados por el origen social y dialectal del hablante. La aspiración también está presente en la propia ciudad de Madrid, aunque esta sigue siendo conservadora en el contexto de la región, puesto que el mantenimiento de la /-s/ alcanza un 82% en el barrio de Salamanca, en el centro de la capital.



2. *a por*). No obstante, su uso alterna con *por* (*ve por agua, salgo por el pan, volvió por el paraguas*) en el español de España, pero no en el de América, donde *a por* se percibe como anómalo y sigue siendo general el empleo exclusivo de la segunda preposición. Este españolismo peninsular actual parecía ser un madrileñismo en el XVIII si tenemos en cuenta las críticas que realizan los personajes sevillanos en la obra:

(6)

D. HILARIO. [...] y nos rallen las entrañas
con su *por ahí*¹⁶, *anda ves,*
va a por vino, va a por agua,
y que si a un pobre andaluz
se le escapa por desgracia
aspirar fuerte la h[ache],
le fulminan una causa,
como si el pobre dijera
una blasfemia nefanda (vv. 494-501).

Company Company y Flores Dávila (2017) consideran que la combinación preposicional de *a por* consistió en una innovación madrileña del primer tercio del siglo XIX, la cual sufrió un incremento paulatino y sostenido a lo largo de dicha centuria hasta alcanzar su generalización a mediados del siglo XX. Sin embargo, si se toma en consideración lo que apunta el texto de *Los madrileños adoptivos*, habría que retrasar su origen hasta el siglo XVIII, período en el que, como vemos, se trataría de un fenómeno propio de las capas populares de la capital, desde las que se extendería al resto de la población y, de ahí, posteriormente, a la periferia peninsular. Así, a finales del ochocientos, había autores (incluso académicos de la lengua) que utilizaban *a por* en sus versos, hecho que escandalizaba a quienes, como Clarín, consideraba vulgar esta combinación de preposiciones:

Dice Manuel del Palacio, de la Academia Española: hablaban de palos; *¿irán á por ellos? ¡Ir á por!* Eso ya no lo dicen ni las pobres chicas, las que tienen que servir. ¡Un académico diciendo *ir á por!* Y no es errata, porque la preposición *á* ocupa su sílaba indispensable para el verso. Y todavía dirá Palacio que hablo en estilo de taberna griega, porque me escandalizo ante ese *ir á por*. Todo les parece pedantesco á estos poetas populares, espontáneos y sin cultivo, menos *haiga, el omega, catredal* y el *ir á por* (Leopoldo Alas Clarín, «Paliique», *Madrid Cómico*, 1896, Madrid; *apud* Company Company y Flores Dávila 2017).

En relación con este ejemplo (6), se puede comentar también el caso de la locución adverbial *por ahí* o, mejor dicho, *por ahí*, con pronunciación diptongada (/ái/). Es muy probable que esta construcción lexicalizada adquiriese ciertas con-

¹⁶ Enmendamos la acentuación, que aparece en la edición del texto (*por ahí*), ya que en el manuscrito original se escribe como diptongo (*porài*) y esta es también la pronunciación adecuada según la métrica octosilábica de los versos.

notaciones negativas a finales del XVIII, no en vano con la combinación *de por ahí* se denotaba una cosa común y poco recomendable (DRAE 1803: *s. v. ahí*; NTLLE) y se llamaba así «á las cosas muy vulgares» (Castro y Rossi 1852: *s. v. ahí*; NTLLE). Además, según afirmaba Castro y Rossi, el adverbio *ahí* «Precedido de las preposiciones *de* y *por* sirve para denotar que en una persona nada hay de notable». Por su parte, Domínguez (1853: *s. v. ahí*; NTLLE) explica que *por ahí* quería decir «entre el vulgo, entre el pueblo. v. g. *por ahí* se dice, *por ahí* se zuzurra, etc.» y recoge también su uso para indicar indeterminación de lugar: «Por cualquier parte, por donde quiera, á la ventura, etc.: v. g. *me voy por ahí ó ahí*». En el DRAE de 1884 (*s. v. ahí*; NTLLE) se añade la expresión *por ahí*, *por ahí* con el significado de ‘poco más o menos’ y, ya a finales del XIX, en el *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* (1895), de Zerolo, Toro y Gómez e Isaza, encontramos una definición en la línea del ejemplo analizado (*s. v. ahí*; NTLLE):

Por ahí. Además de la indeterminación de lugar (V. 1), indica este modismo proximidad del sitio en que nos hallamos.

[...] OBSERV. Generalmente se pronuncia en dos sílabas; pero cuando va en verso íntimamente ligado con la palabra que le sigue, puede pronunciarse como monosílabo.

Pues sobrinita ahí te dejo. (MOR. [= Leandro Fdez. de Moratín, *La mojigata*])
¡Ahí es un grano de anís (*ibidem*).

Esta misma dislocación acentual del teatro en verso que se comenta en el *Diccionario enciclopédico* es la que se utiliza en la obra *Los madrileños adoptivos*, pero ¿se trataría acaso de un uso exclusivo del teatro versificado dieciochesco? No parece que sea así, sino que más bien pueda tratarse de un uso coloquial corriente ya en la lengua oral madrileña de la época. La pronunciación diptongada es común hoy día en el habla popular o vulgar de buena parte de España e Hispanoamérica (NGLE: 17.8j; Carricaburo 2010: 369) y se da también en diversas construcciones lexicalizadas o semilexicalizadas en las que está integrado el adverbio de lugar *ahí*, como en el caso de *por ahí* (empleada para señalar un lugar o zona imprecisa, un cálculo o estimación aproximada, incluido un tiempo indefinido –en buena parte de América presenta un significado epistémico similar a ‘tal vez’, ‘a lo mejor’¹⁷), *ahí está* (usada para enfatizar en el diálogo alguna declaración previa), *vete por ahí* (como fórmula imprecativa) y *ahí, ahí* (con el significado de ‘aproximadamente igual’); así como en aquellos casos en los que *ahí* está desesemantizado y desempeña un valor expletivo (*v. gr. ahí nos vemos, ahí me llamas cuando llegues...*).

Otro fenómeno morfosintáctico interesante que también se muestra en el ejemplo de (6) es la presencia de una *-s* analógica en el imperativo de segunda persona del verbo *ir* (*ves*), rasgo señalado en alguna ocasión como característico del habla castellana popular (García Mouton 2007 [1994]: 30) y que, como vemos, también se daba en el Madrid del siglo XVIII.

¹⁷ Acerca de la evolución semántica de *ahí* y *por ahí* como consecuencia de la dislocación acentual, puede verse el trabajo de Di Tullio (2013), a partir de ejemplos del español de la Argentina.



Más relevante, por tratarse de un elemento de gran representatividad en el patrón lingüístico madrileño, es el laísmo. Aunque su aparición no es frecuente en el texto, se registra algún caso de laísmo de persona en el discurso femenino (7). Su uso estaba muy extendido durante los siglos xvii y xviii, incluso entre escritores notables, de ahí que llegara a gozar de cierto prestigio social en la segunda mitad del setecientos (*NGLE*: 16.10b). Este hecho explica que González de León lo utilizara en su obra para caracterizar el habla de Madrid, pero que los personajes sevillanos no lo consideraran reprochable.

- (7)
- D.^a PETRA. A la reina *la* habla
esta como a mí (vv. 328-329).

Otro fenómeno menos conocido y estudiado, pero que, sin duda, podría tratarse de un posible cambio en marcha en la época, es el uso del adjetivo *guapo* aplicado a entes inanimados (*guapa tierra, fiestas guapas, iglesia guapa...*) con el significado de ‘bonito, precioso, agradable’ (8). Se atestigua, con cierta reiteración en el texto por parte de don Simón, como una novedad popular que llama la atención de los andaluces.

- (8)
- a. D. SIMÓN. Mi tierra sí es *guapa* tierra,
no esta de aquí, mala y cara (vv. 123-124).
- b. D. SIMÓN. ¡La de mi lugar sí es *guapa*! (v. 528).
- c. D. SIMÓN. En mi lugar por las Cruces
se hacen unas fiestas *guapas*,
y los mozos y las mozas,
voto a san, y cómo bailan (vv. 419-422).

Hoy en día este uso es muy frecuente en el lenguaje popular y juvenil¹⁸—de hecho, aún no se recoge en el diccionario académico—, aunque cabe preguntarse desde cuándo funciona así. Si consultamos los primeros ejemplos que ofrece el *Corpus Diacrónico del Español* (*CORDE*), estos corresponden también al siglo xviii y se localizan en los sainetes de Ramón de la Cruz y en la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas*:

Chica. Otro hay, y si quieres más, / mi madre tiene un pañuelo, / que la trajo aquel señor / que tiene tan *guapo* el pelo (Ramón de la Cruz, *La comedia casera*, 1766; *CORDE*).

¹⁸ Véase, al respecto, la respuesta que ofrece la Fundación del Español Urgente a una pregunta formulada sobre el empleo del adjetivo *guapo* aplicado a cosas (<http://www.fundeu.es/consulta/guapoa-4960/>): «Aunque este adjetivo se suele aplicar a las personas, en el habla popular o juvenil se suele emplear para hacer referencia a cosas que son agradables de ver u oír».

– ¿Qué hace vuestra merced, amigo fray Gerundio? / – ¡Qué he de hacer, señor beneficiado! Habrá una hora que acabé de trasladar un sermón y, cansado ya de escribir, me puse a leer en un libro, el más *guapo* que he leído ni pienso leer en todos los días de mi vida (José Francisco de Isla, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes*, 1758; CORDE).

Según Provencio Garrigós (2016: 189), la expansión polisémica de *guapo* hacia significados meliorativos tuvo lugar en el paso del siglo xvii al xviii y para mediados de este último comienzan a surgir los significados de ‘bello, hermoso’ aplicados al rostro de una persona o a cosas, así como el significado de ‘acicalado, bien vestido’, gracias al influjo que tuvo la vestimenta de la época en algunos sectores de la sociedad. La llegada del siglo xvii supuso el inicio de un cambio en el concepto de belleza, pues esta podía adquirirse con elementos no naturales, como la vestimenta o el peinado, lo que hizo posible que también se les pudiera aplicar a estas realidades la propiedad de ser guapas.

En opinión de Ariza (2007: 40), su aplicación a objetos se empleó tempranamente en la zona asturiana. Para ello, adujo que el ejemplo más antiguo conocido hasta el momento procedía del Padre Isla, quien –como buen asturiano– empleaba *guapo* también con cosas: «No hallarás un vivar más *guapo* / que este sitio en que te atrapo». Sin embargo, este uso reiterado por parte de don Simón –quien no era asturiano, sino originario de Aranda de Duero– sugiere una incidencia del fenómeno más amplia para la época. Es probable que quizá este fenómeno llegase a Madrid a través de la inmigración norteña, se acabase generalizando entre la burguesía capitalina y de ahí se irradiase a otros sectores de la sociedad y a otras partes de la Península, como sucedió con otros fenómenos lingüísticos.

Asimismo, se llama la atención en la obra acerca del empleo de algunas formas que sirven para ilustrar las diferencias léxico-semánticas que existían entre ambos grupos de personajes. Véase el ejemplo (9), en el que se señalan como madrileñismos *pernil*, *merluza*, *cantero* (‘canto de pan’), *esquinazo* (‘esquina’), *portal* (‘zaguán’), *pelleja*, *(la) vinagra*, *machacar un cascajo*, *doler la tripa*, *(muchos) recados a (don/doña)*...

(9)

- a. D. PATRICIO. [...] como ustedes, verbigracia,
pernil dicen al jamón
y *merluza* a la pescada,
mas para las otras voces
no hay tal recurso que valga,
si no se va al diccionario
de la jerga de las majas (vv. 1098-1104).
- b. D. PATRICIO. También dicen un *cantero*
a un canto de pan, y llaman
el *esquinazo* a una esquina,
portal al zaguán de casa,
a la zalea, *pelleja*
y al vinagre, *la vinagra*.
D. HILARIO. ¿Y *machaca ese cascajo*
por parte esas avellanas,



- piñones, nueces o almendras,
 piensa usted que le va en zaga?
 D. PATRICIO. ¿Y a mí me duele la tripa
 por me duele el vientre es rana?
 D. HILARIO. ¿Y lo de *muchos recados*
a don Gil o doña Eufrasia,
 que me da gana de hacer
 lo que en ellos nos da gana? (vv. 1111-1126).

Algunas de estas palabras son hoy generales en español, como es el caso de *merluza*, mientras que otras presentan un uso más restringido, dialectal e, incluso, rural, como el aragonésismo *pernil*. En el *ADiM* (mapa 585) se registra aún la forma anticuada *pernil* junto a *jamón* en un punto del norte de la comunidad (Mangirón). Como anotan García Mouton y Molina Martos (2017: 44), la informante puntuó que antes se decía *pernil* y ahora *jamón*¹⁹.

Hay que destacar también ciertas voces y expresiones utilizadas por los personajes madrileños que, en muchos casos, son de acuñación moderna, como el empleo de *petar* por *agradar*, *me pueden* por *me enfadan*, *alivia* por *aligera*, *hasta de aquí a luego* o *hasta otro rato* (como antecedentes del actual *hasta luego* y en lugar del tradicional *vaya con dios*) e, incluso, la más original *saltar en vilo* por ‘levantar en peso’ o ‘sacar de quicio’ (vv. 465-466).

3. LA EXPRESIÓN DE LA CORTESÍA Y LAS FORMAS DE TRATAMIENTO

Aunque las características lingüísticas que se han ido mencionando para el habla de Madrid son numerosas, uno de los elementos más notables se halla en la expresión de la cortesía y el sistema de tratamientos que ponen de manifiesto los personajes. Según se presenta en el texto, a finales del siglo XVIII, parecía existir una clara distinción entre el uso urbano de la Corte y el andaluz, más conservador y tradicional.

Madrid ostentaba lo que se conocía en la época como el «buen tono», las buenas maneras, la etiqueta y la urbanidad. La capital de España se encontraba al frente de las nuevas normas ilustradas de comportamiento y distinción social que llegaban de Europa occidental y estaba también a la vanguardia de las tendencias culturales del país (bailes, peinados, vestimenta...). Erigida como modelo de la modernidad española y no solo como corte regia, capital administrativa y centro económico, Madrid se encargaba de difundir las principales novedades sociales (también lingüísticas) a las zonas más cercanas y, de ahí, al resto de la periferia peninsular.

¹⁹ Téngase en cuenta que, por lo general para los encuestados, las «palabras nuevas» son consideradas más prestigiosas y correctas que las «viejas», que se encuentran marcadas negativamente.



En el Madrid borbónico caló, especialmente, el gusto francés –nótese que Felipe V (1683-1746) era nieto de Luis XIV y había nacido en Versalles–. De Francia se importaban modas como la del cortejo²⁰, representada en la obra por el «mozo bonazo» don Pepito –véanse, en concreto, los versos 368-374–, y procedían también los nuevos discursos sociales, como los inspirados en el modelo del *l'honnête homme*, que se reinterpreta entre los personajes madrileños a partir de la idea de que el hombre debía ser, ante todo, una persona honrada (*cf.* vv. 431-456). Este ideal alcanza su máxima expresión en don Simón, quien consideraba que todo lo de Madrid (la gente, los bailes, la catedral...) era honrado –frente a lo sevillano, en su opinión, plagado de «picardías e infamas» (v. 426)–.

La capital de España era también una ciudad de inmigrantes en el siglo XVIII –de hecho, la población que había nacido fuera de Madrid había llegado a superar el 40 % durante toda la centuria (Carrasco Martínez 2010: 158)–. A la ciudad llegaron personas de diversos orígenes atraídas por las posibilidades de trabajo (especialmente en la Administración o en alguna casa nobiliaria como personal de confianza) y de ascenso económico y social. Tales nuevos ciudadanos, deseosos de ver sus aspiraciones vitales alcanzadas, intentaron encontrar un espacio social distintivo mediante la aproximación e imitación de las clases más pudientes. Sus intentos por emular los usos, modos y costumbres de las clases altas los llevaron a reproducir no solo la forma y el lujo del vestir –advértase que las telas traídas del extranjero tuvieron que ser prohibidas para incentivar el producto nacional–, sino los gestos, signos, comportamientos y, por supuesto, los usos lingüísticos de la corte madrileña.

En cuanto al sistema de trato, dichos hijos prohijados de Madrid se acercaron al uso de «los grandes» (v. 1177) adoptando su modo de dirigirse a los demás: de una parte, trataban con cierto desprecio a los inferiores, de los que querían y debían diferenciarse; de otra, usaban un trato de mayor confianza con las clases poderosas, o mejor situadas socialmente, para intentar alcanzar un estatus igualitario. Así se puede ver en los fragmentos siguientes (10):

(10)

- a. D. PATRICIO. Todos estos caballeros
 que bajan de la otra banda
 nos la echan de protección
 y de autoridad. Se tratan
 tú por tú con los ministros
 y al rey tienen de las barbas (vv. 751-756).
- b. D. PATRICIO. Me agrada el trato de corte,
 es llano como la palma
 de la mano (vv. 321-323).
- c. D.^a PAQUITA. Pues es llaneza.

²⁰ Por *cortejo* se conocía al individuo que acompañaba a las mujeres casadas de cierta posición social en el siglo XVIII. Sobre esta moda y las repercusiones sociales que tuvo, véase el trabajo de Martín Gaité (1972).



- D.^a MARÍA. Es un trato
entre desprecio y confianza.
- D.^a PETRA. Pues así lo hacen *los grandes*.
- D.^a MARÍA. ¿Y porque los grandes lo hagan
lo hemos de hacer los pequeños?
- D. PATRICIO. Deje usted los grandes, Paca,
que son tan altos que a ellos
tan solo el respeto alcanza. [...]
- D. HILARIO. El grande no halla,
ni tiene otro tratamiento,
que dar a gente mediana
o menos, y esta o la otra,
cual mona, imitarlos rabia (vv. 1175-1182; 1186-1190).
- d. D.^a PAQUITA. Lo mismo trato yo a un grande
que a usted.
- D.^a PETRA. A la reina la habla
esta como a mí. [...]
- D.^a PAQUITA. No se gastan allá embustes
ni etiquetas, ni se anda
con soy o no.
- D.^a MARÍA. Según eso,
allá se igualan las trazas,
y con los gentiles hombres
alternan los rapabarbas,
o se sientan los lacayos
en tertulia con sus amas. [...]
- D. HILARIO. Sí, señor. Allá se dobla
punta con punta la vara
y verduleras y grandes
se tutean en las plazas.
- D. PATRICIO. ¡Hombre de Dios!, aun si fuera
grandes y cómicas... Vaya,
que allí se unen los extremos (vv. 327-329; 331-338; 345-351).

Aunque puedan parecer desmesuradas estas afirmaciones, lo que parece seguro es que el Madrid de finales del XVIII fue un entorno proclive al contacto entre clases y a la relajación del encorsetado sistema de trato empleado dos siglos atrás. De hecho, como afirma Vázquez Marín (1992: 226-227), en las últimas décadas del setecientos, los jóvenes esnobs de gustos foráneos se dedicaron a imitar a los majos y majas madrileñas. Para determinadas fiestas, se vestían con el traje típico, reivindicando su casticismo. El majismo hacía estragos en Madrid y en las grandes ciudades de provincia. Se invirtió entonces el proceso, puesto que los usos extranjerizantes, que no desaparecieron a finales de siglo, quedaron diluidos en algún que otro sector de la aristocracia. Lejos quedaban ya las formas de la antigua etiqueta borgoñona impuesta por Carlos I o las pragmáticas sobre los tratamientos de Felipe II. En el nuevo discurso desapareció la tradicional obsesión por la jerarquía social característica de la vieja urbanidad. Como afirma Cruz (2010: 332), el llamado «principio de jerarquía se sustituyó por la noción de “distinción”».



Esta situación trajo consigo que en Madrid se abandonaran determinadas construcciones deferenciales de corte tradicional y se avanzara hacia formas de trato más solidarias que en otras zonas de España. Dichos cambios sociales afectaron a las formas de saludo y despedida de la época (11):

(11)

- a. D. HILARIO. Que las tenga usted muy buenas.
D. JUANITO. ¡Ceremonias excusadas!
D. HILARIO. *¿Ceremonia es saludarse?*
D. JUANITO. Bien haya Madrid, se anda,
se entra y sale, se va y viene
y a nadie se habla palabra.
D. HILARIO. ¡Qué viva la cortesía
de la gente cortesana! (vv. 647-654).
- b. D.^a PAQUITA. ¿Qué hora es ya?
D. PEPITO. Dadas las diez.
D.^a PAQUITA. *Alivia*, chica.
D. HILARIO. ¿Está mala?
D.^a PAQUITA. No, señor, que vamos pronto.
D. HILARIO. *¿Alivia* es camina, marcha?
Hasta ahora no lo sabía (vv. 1434-1438).

Y, como es lógico, también tuvieron su reflejo en el esquema de tratamiento:

(12)

- D. PATRICIO. Lllaman don Juan y don Pedro,
cual mayordomo de casa,
a los hombres de respeto,
decir la Pepa y la Juana
a las mujeres de forma
como si fueran gitanas
y don Juanito y Pepito
a gentes llenas de barbas
es abuso intolerable
y de muy pésima crianza,
que la moda y la costumbre
de todo el mundo no salva.
- D.^a MARÍA. Acá se llama Juanico
a un niño, don Juan se llama
a un portero, Juan a un criado,
Juanillo a un pillo sin capa,
señor Juan a un mandadero,
tío Juan a gente de manta
y señor don Juan a un hombre
decente con quien se trata,
se da usía al que la tenga
y excelencia al que la traiga
y los demás tratamientos
que exigen las circunstancias.



- D.^a PAQUITA. Esas sí son ceremonias.
D.^a MARÍA. Es buen modo y buena cria[n]za (vv. 1149-1174).

En este fragmento (12) se expone, de manera muy clara, el funcionamiento completo del sistema de trato nominal y se reconstruyen los valores asociados a cada una de las formas. Para los sevillanos, las diferencias entre los tratamientos dependían aún de la condición social de un individuo (nobleza, ocupación, edad), mientras que en Madrid el tratamiento apelativo funcionaba de manera distinta: se hacía un uso extensivo de *don* (*o doña*) junto al antropónimo (*don Juan, don Pedro...*) para referirse con respeto a cualquier individuo adulto; para la confianza, de manera coloquial y aunque fuesen personas adultas, se les podía añadir el sufijo *-ito* al nombre propio (*don Juanito, don Pepito...*), sin que, por ello, considerasen que se les estaba faltando al respeto²¹; para dirigirse a las mujeres, en general, se podía emplear el artículo junto al antropónimo (*la Pepa, la Juana...*), incluso al hablar de las mujeres nobles (13).

(13)

- D.^a PAQUITA. ¿No te acuerdas
de los dos de la de Alba?,
¿de los de la Peñafiel,
de la de Híjar, la Miranda
de la Arión, la de Abrantes?...
- D. HILARIO. ¡Tómate esa confianza!,
¡la Peñafiel, la Arión!
Con qué llaneza las tratan, [...] (vv. 311-318).

Es interesante destacar el desprestigio que la fórmula *don/doña+nombre propio* (14) poseía para los andaluces del XVIII, pues estos solo la empleaban para dirigirse a los criados o empleados de la casa (mayordomo, cocinera, ama de leche, etc.). Únicamente si se le adjuntaba el sustantivo *señor/a*, dicha construcción alcanzaba un valor respetuoso.

(14)

- D.^a PETRA. Nada,
doña María.
- D.^a MARÍA. Tal doña... (*aparte*)
María, ¿como si hablara
quizá con la cocinera
o ama de leche de casa? (vv. 550-554).

²¹ Sánchez-Prieto Borja y Vázquez Balonga (2019: 129) señalan también el uso de este diminutivo, con valor afectivo, en antropónimos referidos a una persona adulta en los documentos de beneficencia madrileños, aunque también se localiza en muchos nombres comunes, lo que «parece corroborar el cambio de *-illo* a *-ito*, al menos en el habla madrileña». En el XIX el uso de los diminutivos en personas adultas de clase alta es notorio en algunos autores como Galdós (Náñez Fernández 1973: 293). Acerca de su utilización en el habla actual de Madrid, véase Paredes García (2015).

Como miembros de dos comunidades de habla diferenciadas, ambos grupos de personajes eran conscientes de las disparidades que había entre ellos. Así, la directa manera de hablar de Madrid no era bien acogida por quienes mantenían un patrón tradicional más cortés²² y se encontraban más alejados del foco de irradiación de la capital, como era el caso de los personajes sevillanos (15).

(15)

- a. D. HILARIO. Según eso, ¿allá se dicen
las cosas como se llaman?
D. SIMÓN. Sí, señor, la ingenuidad,
el pan, pan y el agua, agua (vv. 981-984).
- b. D.^a PAQUITA. Pues sea bien o mal hecho,
en Madrid se hace así y basta.
D.^a MARÍA. La razón no me hace fuerza,
y como soy sevillana,
las modales de mi tierra
me parecen más urbanas (vv. 1199-1204).

Este rechazo trajo consigo que cada grupo prefiriera el uso hablado en «su lugar», lo que pudo haber originado patrones de trato diferenciados para Madrid y Sevilla, como ocurrió con los tratamientos plurales *vosotros* y *ustedes* (cfr. Fernández Martín 2013) y las formas empleadas para dirigirse a los progenitores en el siglo XIX (cfr. García Godoy 2010). Sin duda, las normas de comportamiento social (y, como ejemplo de ello, el sistema de tratamientos) estaban viviendo en el XVIII un auténtico proceso de reajuste de las viejas estructuras tradicionales. Los cambios que se iniciaron en este período determinaron drásticamente su devenir en español y sus distintos resultados dialectales.

4. CONCLUSIONES

El presente análisis ha demostrado la relevancia de esta obra como testimonio histórico-social y lingüístico del habla de Madrid y, en especial, en lo que atañe al estudio de su caracterización dialectal. Los fenómenos lingüísticos señalados por González de León a finales del siglo XVIII parecen coincidir con la evolución de esta variedad, dado que algunos de ellos siguen activos en la actualidad como rasgos dialectales, tales como las distintas soluciones en la pronunciación de la *-d* final, y otros se han generalizado en español –al menos en el de España–, como el uso de *a por* o el adjetivo *guapo* aplicado a cosas, gracias, sin duda, a lo que representa Madrid para la evolución de la historia de la lengua española moderna.

²² Hoy día es conocida la caracterización del habla madrileña como descortés, brusca o grosera por los hispanohablantes de otras regiones del mundo hispánico (cfr. Molina Martos 2010b; Pesqueira 2012; Sancho Pascual 2013). Sin embargo, este asunto ha sido menos atendido a lo largo de la historia de la lengua.



Asimismo, los datos aportados por esta obra han servido para adelantar al XVIII la cronología propuesta para la locución *a por* seguida de verbos que indican movimiento, hasta el momento situada en el ochocientos, así como para ofrecer lo que parece ser el primer testimonio de la pronunciación diptongada de *por ahí*.

Por otra parte, las diferencias señaladas por González de León para ambos grupos humanos revelan las disparidades que existieron entre el uso lingüístico dieciochesco de Madrid y Sevilla, especialmente, en lo que se refiere a los distintos esquemas de cortesía manejados. A la vanguardia en solidaridad comunicativa se situaba Madrid, que funcionó en el siglo XVIII como modelo lingüístico de prestigio. Frente a ella se encontraban los usos de provincias, como los sevillanos, que eran mucho más corteses y seguían reflejando el modelo de urbanidad tradicional sustentado por la jerarquía social.

En suma, consideramos que ha quedado de manifiesto la importancia que presenta la obra *Los madrileños adoptivos* para el estudio de la historia de la lengua española a finales del XVIII y, en concreto, de la variedad madrileña, habla esta que ha ejercido una notable influencia en la configuración de la norma lingüística del español moderno y sin cuyo estudio no puede entenderse plenamente la historia más reciente de nuestro idioma.

RECIBIDO: noviembre de 2020; ACEPTADO: abril de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ADiM* = Pilar GARCÍA MOUTON e Isabel MOLINA MARTOS (2015): *Atlas Dialectal de Madrid*, Madrid: CSIC. URL: <http://adim.cchs.csic.es/es>; 15/02/2019.
- ALeCMAAn* = Pilar GARCÍA MOUTON y FRANCISCO MORENO FERNÁNDEZ (dirs.) (2003): *Atlas Lingüístico (y etnográfico) de Castilla-La Mancha*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. URL: <http://www2.uah.es/alecman>; 19/02/2019.
- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO (1974): *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII.
- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO (1986): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* (vol. iv), Madrid: CSIC.
- ARIZA VIGUERA, MANUEL (2007): «La belleza», en Luis Luque Toro (ed.), *Léxico español actual. Actas del I Congreso Internacional de Léxico Español Actual (Venecia-Treviso, 14-15 de marzo de 2005)*, Venecia: Università Ca' Foscari di Venezia, 37-48.
- CANO AGUILAR, RAFAEL (2004): «Cambios en la fonología del español durante los siglos XVI y XVII», en Rafael Cano Aguilar (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona: Ariel, 825-857.
- CARBAJO ISLA, MARÍA F. (1985): «La inmigración a Madrid (1600-1850)», *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 32: 67-100.
- CARRASCO MARTÍNEZ, ADOLFO (2010): «Ciudad y sociedad en el Madrid del siglo XVIII», *Cuadernos de investigación histórica* 27: 157-182.
- CARRICABURO, NORMA (2010): «La variación acentual en el español de Buenos Aires», *Boletín de la Academia Argentina de Letras* LXXV (309-310): 363-372.
- COMPANY COMPANY, CONCEPCIÓN (2007): *El siglo XVIII y la identidad lingüística de México*, México: Academia Mexicana de la Lengua y Universidad Nacional Autónoma de México.
- COMPANY COMPANY, CONCEPCIÓN y RODRIGO FLORES DÁVILA (2017): «Género textual, diacronía y valoración de un cambio sintáctico. *A por* con verbos de movimiento», *BRAE* 97 (315): 203-239.
- CORDE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *CORDE. Corpus diacrónico del español*. URL: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 20/04/2020.
- CORDIAM = ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA: *Corpus Diacrónico y Diatópico del español de América*. URL: <http://www.cordiam.org>; 20/04/2020.
- CRUZ, JESÚS (2010): «La definición de los modelos de conducta burguesa en la España del siglo XIX», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), *Nuevos caminos del hispanismo: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (París, del 9 al 13 de julio de 2007)* (vol. 2 [CD ROM]), Madrid: Iberoamericana, 332.
- DI TULLIO, ÁNGELA (2013): «*Abí y por ahí* en el español de la Argentina», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología* I (2): 329-356.
- DPD = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2005): *Diccionario panhispánico de dudas* [versión electrónica], Madrid: Santillana. URL: <https://www.rae.es/dpd>; 30/03/2019.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, ELISABETH (2013): *La oposición vosotros/ustedes en la historia del español peninsular (1700-1931)*, Granada: Universidad de Granada. URL: <http://hdl.handle.net/10481/24018>; 21/04/2018.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, ELISABETH (2016a): *Sevilla frente a Madrid en el siglo XVIII: «Los madrileños adoptivos» (1790) de Antonio González de León*, Madrid: CSIC.



- FERNÁNDEZ MARTÍN, Elisabeth (2016b): «El interés de *Los madrileños adoptivos* de Antonio González de León para la Historia de la lengua española», en Cristóbal López Álvarez y M.^a del Rosario Martínez Navarro (eds.), *Diálogos entre la lengua y la literatura*, Sevilla: Vitela, 51-70.
- FICHERO GENERAL = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013-): *Fichero general de la lengua española* [recurso en línea], Madrid: RAE. URL: <https://webfrrl.rae.es/fichero.html>; 20/05/2020.
- FLÓREZ, Luis (1966): «Apuntes sobre el español de Madrid en el año de 1965», *Thesaurus XXI* (1): 156-171.
- GARCÍA GODOY, María Teresa (2010): «El tratamiento a los progenitores en el español peninsular (siglo XIX). Contraste de dos variedades geográficas», en Martín Hummel, Bettina Kluge y María Eugenia Vázquez Laslop (eds.), *Fórmulas y formas de tratamiento en el mundo hispánico*, México D.F.: El Colegio de México, Karl Franzens y Universität Graz, 595-617.
- GARCÍA GONZÁLEZ, Javier (2018): «Aportación al estudio del habla de Madrid en los siglos XVIII y XIX», en María Luisa Arnal Purroy et al. (coord.), *Actas del X Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española (Zaragoza, 7-11 de septiembre de 2015)* (vol. 2), Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1571-1588.
- GARCÍA MOUTON, Pilar (2007 [1994]): *Lenguas y dialectos de España*, 5.^a ed., Madrid: Arco Libros.
- GARCÍA MOUTON, Pilar e Isabel MOLINA MARTOS (2017): *Las hablas rurales de Madrid. Etnotextos*, Berna: Peter Lang.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (2003): «Apuntes para la historia lingüística de Madrid», en Carmen Alemany Bay et al. (coord.), con Alonso Zamora Vicente: *Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos»* (vol. II), Alicante: Universidad de Alicante, 709-724.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César (1996): «Castilla La Vieja», en Manuel Alvar (dir.), *Manual de dialectología hispánica. El español de España*, Barcelona: Ariel, 197-212.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (2008): «Saineteros ilustrados», en Javier Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 801-813.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1972): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid: Siglo XXI.
- MATUTE Y GAVIRIA, Justino (2007 [1888]): *Hijos de Sevilla señalados en santidad, letras, armas, artes o dignidad* [edición facsimilar], Sevilla: Extramuros.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1962): «Sevilla frente a Madrid. Algunas precisiones sobre el español de América», 99-165, en Diego Catalán (ed.), *Miscelánea Homenaje a André Martinet. Estructuralismo e historia* (vol. III), La Laguna: Universidad de La Laguna, 99-165.
- MOLINA MARTOS, Isabel (2006): «Innovación y difusión del cambio lingüístico en Madrid», *Revista de Filología Española*, LXXXVI (1): 127-149.
- MOLINA MARTOS, Isabel (2010a): «El español en el centro peninsular», en Esteban T. Montoro del Arco y Juan Antonio Moya Corral (eds.), *El español en contexto. Actas de las XV Jornadas sobre la Lengua Española y su enseñanza*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 87-103.
- MOLINA MARTOS, Isabel (2010b): «Procesos de acomodación lingüística de la inmigración latinoamericana en Madrid», *Lengua y migración* 2 (2): 27-48.
- MOLINA MARTOS, Isabel (2015): «La variable sociolingüística /-s/ en el distrito de Vallecas (Madrid)», en Ana María Cestero Mancera, Isabel Molina Martos y Florentino Paredes García (coords.), *Patrones sociolingüísticos de Madrid*, Berna: Peter Lang, 91-116.



- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (1996): «Castilla La Nueva», en Manuel Alvar (dir.), *Manual de dialectología hispánica. El español de España*, Barcelona: Ariel, 213-232.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco (2004): «Cambios vivos en el plano fónico del español: variación dialectal y sociolingüística», en Rafael Cano Aguilar (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona: Ariel, 973-1009.
- NÁÑEZ FERNÁNDEZ, Emilio (1973): *El diminutivo: historia y funciones en el español clásico y moderno*, Madrid: Gredos.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (2004 [1918]): *Manual de pronunciación española*, 23.^a ed. Madrid: CSIC.
- NGLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009): *Nueva gramática de la lengua española. Morfología y Sintaxis*, Madrid: Espasa. URL: <http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi>; 18/02/2019.
- NTLLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA: *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [recurso en línea]. URL: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>; 10/02/2019.
- PAREDES GARCÍA, Florentino (2006): «Dialectología y sociolingüística en Madrid», en Ana María Cestero Mancera, Isabel Molina Martos, Florentino Paredes García (coords.), *Estudios sociolingüísticos del español de España y América*, Madrid: ArcoLibros, 221-232.
- PAREDES GARCÍA, Florentino (2015): «Funciones subjetivadoras del diminutivo en el habla de Madrid», en Ana María Cestero Mancera, Isabel Molina Martos y Florentino Paredes García (coords.), *Patrones sociolingüísticos de Madrid*, Berna: Peter Lang, 117-153.
- PAREDES GARCÍA, Florentino e ISABEL MOLINA MARTOS (2019): «La configuración de la norma madrileña desde la dialectología y la sociolingüística», en Eugenio Bustos Gisbert y Juan Pedro Sánchez Méndez (coords.), *Configuración histórica de las normas del castellano*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- PENNY, Ralph (2004): «Evolución lingüística en la Baja Edad Media: evoluciones en el plano fonético», en Rafael Cano Aguilar (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona: Ariel, 593-612.
- PENSADO RUIZ, Carmen (2000): «Sobre la historia del ensordecimiento final», *Estudis romànics* 22: 29-57.
- PESQUEIRA BARRAGÁN, Dinorah (2012): *Acomodación y cambio lingüístico en las situaciones de contacto dialectal* [tesis doctoral], México D.F.: El Colegio de México. URL: https://colmex.userservices.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX_INST/1265004430002716?language=es; 23/02/2020.
- PROVENCIO GARRIGÓS, Herminia (2016): «Cambio semántico meliorativo de guapo: de la percepción olfativa y gustativa a la percepción visual», *Anuari de Filologia. Estudis de lingüística* 6: 161-194.
- QUILIS, Antonio (1966): «Notas para el estudio del habla de Madrid y su provincia», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1: 365-372.
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro y Delfina VÁZQUEZ BALONGA (2019): *La beneficencia madrileña: lengua y discurso en los documentos de los siglos XVI al XIX*, Madrid: Ediciones Complutense.
- SANCHO PASCUAL, María (2013): *Integración sociolingüística de los inmigrantes ecuatorianos en Madrid* [tesis doctoral], Alcalá de Henares (Madrid): Universidad de Alcalá de Henares. URL: https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/20139/TESIS_SANCHO_PASCUAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y; 21/02/2020.
- VÁZQUEZ MARÍN, Juana (1992): *El Madrid cotidiano del siglo XVIII* [tesis doctoral], Madrid: Universidad Complutense de Madrid.



LOS CUENTOS SURREALISTAS DE MUÑOZ ROJAS

María Cecilia Ferreira Prado

Universitat de les Illes Balears

RESUMEN

No existen casi estudios sobre los *Cuentos surrealistas* (1979) de José Antonio Muñoz Rojas, autor más conocido por su labor poética en la postguerra española. Los cuentos fueron escritos, en su mayoría, por los años 30, momento de auge para el surrealismo español. El autor decidió publicarlos en su conjunto muchos años después. Debido a su gran visualidad y el rasgo humorístico, la obra recuerda el tono despreocupado y jovial de la primera vanguardia; sin embargo, se aleja de esta por la gran profundidad de pensamiento que expresa Muñoz Rojas en estos relatos. El presente estudio tiene por meta analizar los cuentos en su contexto, identificando los temas, motivos y técnicas surrealistas, así como sus rasgos estilísticos dominantes y las posibles influencias de otros autores.

PALABRAS CLAVE: surrealismo, vanguardia, narrativa española, Muñoz Rojas.

CUENTOS SURREALISTAS BY MUÑOZ ROJAS

ABSTRACT

There are almost no studies on the *Cuentos surrealistas* (1979) by José Antonio Muñoz Rojas, author best known for his poetic work in the Spanish post-war period. His stories were mostly written in the 1930s, the time of the rise of Spanish surrealism. The author published them as a whole many years later. Due to its great visuality and humorous trait, the work recalls the carefree and jovial tone of the first avant-garde; however, he moves away from this because of the great depth of thought that Muñoz Rojas expresses in these stories. The objective of this study is to analyze the stories in their context, identify the surreal themes, motifs and techniques, as well as their dominant stylistic features and the possible influences of other authors.

KEYWORDS: surrealism, avant-garde, Spanish narrative, Muñoz Rojas.



No deja de ser sorprendente que Muñoz Rojas, autor más conocido por su labor poética en la postguerra española, aunque también cultivó la prosa, publicara unos *Cuentos surrealistas* (1979), breves, a menudo calificados de prosa poética, en un momento en que, tal como indica el autor en el prólogo a la obra¹, «se respiran tan distintos aires» (11)². Sin embargo, aclara luego, en la época en que los escribió «estaba al día el surrealismo y esto puede ayudar a entenderlos»³. Fueron muchos los poetas del Grupo del 27 que se sumaron a la nueva tendencia (Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, entre otros), aunque, curiosamente, y pese a que las obras de los surrealistas eran leídas con interés, muy pocos reconocieron la influencia francesa. Muñoz Rojas sí la asume, al menos, en parte:

Vicente [Aleixandre] me dijo que había que leer los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, suscribirse a la *Revolucion Surrealiste* y oír reverente a Breton y cofrades, sin que, la verdad, acabaran de calarle a uno como le calaron otras cosas. El bueno de José María Hinojosa predicaba lo mismo (12).

Y, así, no dejó de titular dicho conjunto de relatos como *Cuentos surrealistas*, aunque, paradójicamente, no estaba muy seguro de tal definición: «Si son surrealistas o no es cosa de dilucidar», duda que parece aceptable desde que los cuentitos no responden a un automatismo *a priori*. No obstante, los relatos surgen en ese momento de esplendor surrealista, de influjo de la vanguardia que, en su poesía, se inicia con *Versos de retorno* (1929) y alcanza una mayor madurez en *Ardiente jinete* (1931), de tema amoroso. Así, Antonio Lucas (2009: 1) elogia y reivindica la «tentativa lúdica de unos cuentos primerizos y ya firmes, burlones y líricos de los que casi nadie se acuerda». Dada la larga demora de algunas publicaciones, no parece que nuestro autor estuviera muy interesado en comercializar su obra. Ruiz-Copete (2001: 161) indica su marginación y Fernando Ortiz (1982: 124) ve «que las causas que propician el desconocimiento de la obra [...] son, a su vez, rasgos esenciales e inherente a ésta». El olvido es patente y se constata también en la casi total ausencia de estudios críticos, artículos, monografías, reseñas, etc., que aborden estos relatos, que, por un lado, resultan anacrónicos en el tiempo de publicarse, tal como se indicó, pero, por otro, se advierten también extraños e inconexos dentro del propio universo prosístico y poético del autor, que incursionó, en general, en otras modalidades estilísticas.

Cuando Muñoz Rojas entra en la escena narrativa, casi han terminado su producción, lógicamente, entre otros, los autores consagrados de la generación de fin de siglo como Valle-Inclán y Unamuno o Baroja, quien, más joven, les sobre-

¹ En el prólogo de la obra: «Palabras a Nancy, que guardó estos cuentos».

² Se cita por la edición indicada en la bibliografía, *Cuentos surrealistas*.

³ Algunos de estos cuentos se publicaron en revistas de los años 30. «Primera maravilla de los viajeros», en *Los Cuatro Vientos* (1933), y «Viento y fuego en la visita», en «El Aviso» de *Cruz y Raya* (1935). «El suicidio de un jesuita», en *Nueva Poesía* (1935). «Active Dust», el único posterior a 1940, en *Finisterre* (1948).



vivirá veinte años. Están publicando los narradores del grupo intermedio, entre los que se podrían destacar, por sus prosas, a Miró, Pérez de Ayala y Gómez de la Serna, tan importante para la vanguardia de la época. Y, por último, los novelistas ya propiamente vanguardistas como Benjamín Jarnés, en concreto *Teoría del zumbel* (1930), donde presenta su mayor experimentalismo e imaginación surrealista; Mario Verdaguer, con sus novelas vanguardistas: *El marido, la mujer y la sombra* (1927), *La mujer de los cuatro fantasmas* (1931), *Un intelectual y su carcoma* (1934); la primera narrativa vanguardista de Antonio Espina con obras como *Pájaro pinto* (1927), una de cuyas técnicas sobresalientes son las imágenes y juegos dadaístas; y Agustín Espinosa, cuya novela *Crimen* (1934) es considerada, junto a las prosas poéticas de *La flor de California* de José María Hinojosa (1928), como la más representativa del surrealismo en España. El primer poemario de Muñoz Rojas, *Versos de retorno* (1929), recibe dicho influjo, a la vez que posee tantos rasgos de la poesía pura como del neopopularismo. No en balde, algunos críticos consideran a nuestro autor del 27, pues ofrece unas etapas literarias semejantes a esos poetas; sin embargo, por edad y también debido a otras cuestiones literarias, se suele asimilar al grupo de 1936. Asimismo, en su siguiente poemario, *Ardiente jinete* (compuesto en 1931, publicado en 1984), se percibe «la huella vanguardista: purismo, creacionismo, surrealismo [...], hasta el punto de que García-Posada afirma que quizás no habría sido posible sin *Jacinta, la pelirroja* (1929) de José Moreno Villa» (Pedraza, F. y M. Rodríguez 2005: 299).

Respecto a los *Cuentos surrealistas*, el libro está lleno de aciertos: sencillez expresiva y, no obstante, selección de vocablos sugerentes; atmósfera vagarosa y festiva; imágenes alucinadas y perplejidad constante; profundidad e inteligencia en los planteamientos; tono despreocupado y lúdico, teñido asimismo de nostalgia. Y, quizás, como reconoce el autor, destaca por encima de todo esa «ingenuidad total con que están escritos», un encanto especial, sello del propio Muñoz Rojas, que, unido al rasgo disparatado y eminentemente visual que dimanan, recuerda, en algún aspecto, a Ramón Gómez de la Serna, sobre todo en lo que concierne a la creación de greguerías; a José María Hinojosa con su río imparable de imágenes, aunque, por supuesto, sin ese automatismo verbal tan marcado; y también, muy especialmente, a una poetisa y novelista francesa, Lise Deharme, asociada al grupo surrealista de Breton y autora de *Le poids d'un oiseau*, libro de cuentos de entidad onírica, que contaba además con ilustraciones de Leonor Fini.

Por lo demás, los cuentos rebosan de una espontaneidad y de una plasticidad visual que los acerca a los primeros cuentos infantiles, aunque con un sesgo poético y una hondura que los diferencia de aquellos.

«Primera maravilla de los viajeros» nos introduce en la aventura de un extraño viaje, íntimo, sugerente y revelador, cuyos personajes, argumento y tiempo, siguiendo la tónica del subtítulo, «Sin quién, ni cómo, ni cuándo», quedan vedados en la atmósfera de total extrañeza que impregna todo el relato. Díez de Revenga (2005: 290) señala el carácter de «un texto onírico y presurreal, en el que los objetos, los personajes y los paisajes muestran decididamente un mundo nuevo». Los protagonistas son seres indeterminados, desconocidos entre sí, contentos de no saber a dónde van, ni por qué viajan. Designados con los generalizadores pronombres: «él»,



«ella», «nosotros», atraviesan a pie largas distancias de una geografía natural arcádica; lo que da lugar al encuentro casual con seres sobrenaturales, marginales o atípicos. Estos encuentros, azarosos, no buscados, recuerdan las preguntas que hacían Breton y Éluard en la revista *Minotauro*: «¿Cuál ha sido el encuentro capital de su vida?» (Breton, A. y Paul Éluard 1933: 101), y estructuran el relato mediante una yuxtaposición de estampas que se asemejan a las vivencias de un sueño. El primer encuentro tiene lugar cuando se topan con un río, «presuntuoso y soberbio», que les impide el paso. «Ella» sortea el problema desafiando al río a que circule por su seno. El segundo es con la locomotora, emblema de una civilización racionalista, que interrumpe la despreocupada vida campestre, causando miedo y desconcierto. El tercero se produce con los forajidos, cuatro ladrones de buenos sentimientos que, al igual que Guzmán de Alfarache, defienden la honradez de su oficio. Al ser muy conscientes de lo que son, ladrones, y no querer ser otra cosa, constituyen para los viajeros «el primer ejemplo de seres que sabían cumplir estrictamente con su deber y con su nombre» (22). Por último, el cuarto tiene cabida cuando encuentran a las «madres dolorosas» que han perdido a sus hijos y, «tomando a los viajeros por iluminados y profetas», les piden que los resuciten. El problema surge porque algunos de estos hijos carecen de nombre: «nuestros viajeros pensaron la tristeza de devolver los hijos a unas madres y a otras no. [...] y decidieron no resucitar a ninguno». El narrador comenta irónicamente que «Poco trabajo les costaba, si no, llamar al nombrado por su nombre y devolverlo a su madre», afirmación que incide en el poder mágico de la palabra e iguala a estos viajeros al nivel de los dioses, «Lo que no podían de ningún modo era llamar a quien no tiene nombre» (23).

Hay en toda la narración una reafirmación de la libertad, de la vida sencilla al aire libre, de un tiempo de ocio que permite gozar con los cinco sentidos, lejos de los servilismos y convencionalismos sociales. Pero, también, de la espontaneidad, que en ningún momento disminuye, ni siquiera ante la realidad tan acuciante del hambre o de la sed, que se resuelve en la ficción mediante una serie de imágenes poéticas, cercanas a las greguerías: «Como no comamos pedazos de sueño en este plato limpio del campo»; «Nuestro vino y nuestra agua serán unos vasos de sueño servido en la bandeja de la noche» y mediante una cena frugal consistente en las «espigas perdidas de los segadores» (18).

También, destaca esa exaltación de la naturaleza por contraposición al mundo moderno, que se evidencia en el encuentro con la locomotora. Si los primeros vanguardistas sintieron un casi fervor por los nuevos objetos y artefactos que traía la modernidad, ya con los surrealistas notamos ese recelo hacia la máquina, sospechosa de producir la alienación y mecanización en el hombre. La máquina, como un dios omnipotente, implacable, capaz de estremecer «a las muchachas que cosían» y parar el juego de las niñas, irrumpe en la paz del paraíso, y los viajeros se esconden, no quieren subirse al tren. Pero la locomotora insiste en llevarlos y pregunta por el equipaje, sus pertenencias, la cuestión material. Ellos «Señalaron los árboles y el cielo, la tarde y el campo, hasta los almendros que orlaban la vía, unas nubes recién estrenadas y blanquísimas» (20). La locomotora, imbuida del espíritu mercantilista del sistema que la ha creado, solo es capaz de referir motivos económicos: «-No encontraréis quien os lleve todo eso por un precio módico» (20). Pero los



viajeros ya cuentan con un medio de transportar aquel paisaje espiritual que contemplan y que constituye su único y más valioso capital: los ojos que, como espejos del alma de la realidad, son portadores de grandes cosas.

El relato termina con un cuestionamiento de la realidad del mundo exterior por contraposición a la realidad del mundo interior, más intensa y consistente. «Escribe él. “¿Qué risa me dan las nubes imponentes o mansas, finas o compactas! Porque las nubes no son nubes verdaderas y apenas si llenan el cielo. En cambio, éstas de aquí dentro sí que son agobiantes y sobrecogedoras. Sí que anegan cuando llueven y no hay salvación ni consuelo”» (24). El tiempo ha pasado y la vida ha dejado su huella, un rastro doloroso en «Él», quien reconoce por otra parte no ser más que un simple viajero; de ahí la recomendación final dirigida al lector: «necesitáis olvido». Por su parte, el narrador, en la acotación final del párrafo sangrado, reconoce que se siente habitado y viajado por sus personajes; al mismo tiempo señala la crisis que habría desencadenado la historia: «Todavía no ha concluido, como no empezó nunca la historia. Son estos temblores y fervores, estremecimientos y lágrimas, que se han refugiado en mí y a los que he abrigado cuidadosamente. Mis viajeros, embarcados en mi sangre, han recorrido todo mi cuerpo» (25).

La greguería final que cierra el relato, en boca de un niño, trae a su dolorido presente el mundo más amable de la infancia, y una reafirmación de los viejos sueños infantiles que se pierden tras llegar la adultez; así, el niño le advierte que «las estrellas eran gorriones inmóviles disfrazados de blanco y que él las derribaría alguna vez».

«Tres variaciones sobre el calor» son en realidad tres relatos autónomos, cada uno de los cuales ofrece una versión distinta sobre el motivo unificador de las altas temperaturas, causantes del deseo sexual, el sueño o la alucinación. Vittorio Bodini (1982: 30) afirma que el desafío surrealista consiste en «la promesa de ampliar prodigiosamente los límites de lo real mediante la penetración en los terrenos de la magia y del sueño, la liberación de los tabúes, la supresión del umbral entre consciente e inconsciente», motivos todos que se constatan en las tres siguientes narraciones.

En «El calor, los caballeros y las damas», en medio de una aburrida reunión, marcada por el ritmo de los abanicos y el balanceo de las mecedoras, el calor resulta un agente transgresor en ese ambiente convencional y pacato, pues desata la nota erótica. Tanto ellos como ellas necesitan un motivo racional para desnudarse e intimar, y este motivo viene a ser el calor. Destaca el comportamiento lúdico de los personajes, regidos por la lógica del absurdo, con actitudes y diálogos sorprendentes. Ante algunas insinuaciones eróticas de las damas, «Si desnudas sobre la nieve...», imagen con la que evocando el frío pretendían atenuar el calor, paradójicamente, el calor se recrudece y los hombres se levantan para aproximarse a ellas. Sin embargo, de improviso, entra un viento por la ventana que desbarata el calor, de modo que a ellos no les queda más remedio que regresar a sus sitios. Lo mismo ocurre cuando tanto ellas como ellos comienzan a desnudarse, y a quitarse prendas alternativamente, la irrupción del airecillo fresco frena que se produzca el desnudo total: la frustración erótica es constante. El viento, personaje antagonico del calor, estropea a cada instante los deseos e intenciones de los hombres, causando las risitas discretas y cómplices de las damas, que resaltan con ironía: «y ya no había modo de apreciar la calidad de la nieve» (32).



En la segunda estampa, «La sala, el niño y las muchachas», una habitación, decorada en un estilo trasnochado y cursi, acoge en su interior el hastío de dos jovencitas (que no paran de lamentarse del colegio) y del «niño, a quien habían olvidado de ir a buscar» (34). La espera, unida al calor, lleva a los tres personajes al diálogo intrascendente, una charla banal en medio de la cual el niño, inocentemente, compara a una de ellas con un buey rubio, hecho que provoca el llanto de la joven. Se hace de noche y el niño se queda dormido, ellas también comienzan a adormilarse. Si antes se había animalizado el personaje, mediante una figura, el buey, que recuerda en cierta medida algún cuadro de Leonora Carrington, ahora se animaliza una situación temporal, la noche. La noche no es solo una dimensión espacial o temporal, gracias a su calor y a la intensidad de sus olores adquiere densidad y peso en el relato y se convierte, en sueños del niño, en el insecto que se posa sobre su frente. El niño sueña que sus manos crecen sobre los hombros de la joven y que «eran como caballos que galopaban» (36), distorsión alucinatoria que parece referir el desarrollo de un sueño erótico. Pero luego esta escena se interrumpe para dar paso a la siguiente, en la que se produce el castigo moral, aparece la culpa, también en clave onírica, mediante la imagen de la mano desmembrada, mutilada; así, el niño halla «a su pequeña mano, sola, en un parque inmenso» (36); posteriormente, la mete en un jarro con agua, «mas no había metido la suya, sino la de otro niño que se despertaba llorando». El narrador distingue así el yo soñado del yo real, una distinción necesaria si tenemos en cuenta que no son lo mismo, aunque suelen confundirse a menudo. El sueño deja caer los disfraces, pone de relieve los verdaderos deseos, inquietudes y miedos del personaje. Tal como señala Paul Ilie (1982: 243):

Mientras la literatura tradicional ocultaba los elementos reprimidos de la naturaleza humana, la nueva función de la actividad onírica libera a la psiquis capacitándola para expresarse con absoluta fidelidad. Esta lealtad a la realidad garantiza el descubrimiento de las más altas leyes de la vida, aquellas que las defensas de la vigilia mantienen escondidas.

En relación con la mutilación del cuerpo, hay que asociarla a una técnica típicamente surrealista análoga al *collage*. Según Agustín Sánchez Vidal (1982: 66):

Es, pues, el extrañamiento lo que interesa como peldaño de acceso a la superrealidad. Y entonces comprendemos que la más sólida manera de lograrlo consiste en unir lo que es dispar (*collage*) o separar lo que está unido o es afín (mutilación). *Collage* y *mutilación* no son, por tanto, sino el haz y envés de una misma actitud a la búsqueda del *extrañamiento* que rompa con la neutralidad opaca y gris que ha llegado a adquirir lo cotidiano. [...] De hecho, a menudo la mutilación no es sino la operación previa al *collage* [...].

El tercer relato, «Viento y fuego en la visita», es quizás el más logrado, desde un punto de vista estilístico y argumental. La barba rubia de Asparagus, el protagonista, es como la vida misma: «Todo el mundo... esperaba que aquella sería una barba de nunca acabar» y, sin embargo, se interrumpe de manera abrupta «con una quebradura súbita y sin razón» (37), de ahí la comparación inevitable,



asimismo, con la muerte: «Eran, pues, las barbas de Asparagus, muerte para los ojos» (37). Sin embargo, la barba atrae la mirada de las mujeres que no pueden evitar fijarse en ella e introducirse en sus muchos recovecos como pájaros que buscan su nido. El relato está lleno de metáforas que ahondan en un mundo onírico, extravagante. En uno de sus sueños a Asparagus le crecen las barbas hasta el mar, imagen hiperbólica relacionada con la virilidad del personaje, que contrasta con la barba rasurada del inicio. Se le van subiendo por ella peces con un anillo en la boca, peces que luego se transforman en mujeres que le piden casarse. Pero el personaje es reticente al matrimonio y a todas estas propuestas da una negativa, con la consiguiente protesta de las damas, que se manifiesta en cuchicheos y tosecitas. Parece que esta actitud es un rasgo constante y definitivo en el personaje porque el narrador da cuenta de «cómo ellas le pesaron a través de toda su existencia» (38). La elaborada alegoría onírica sirve de marco e introducción a la escena siguiente, en la que Asparagus se entrevista con cuatro señoritas idénticas, tal vez gemelas, «las señoritas de Esperanza», a las cuales «no había manera de distinguirlas» (38). Se trata, de nuevo, de una situación convencional, de unas maneras establecidas, marcadas por el ritual y las normas sociales: la elección de una de las cuatro doncellas como esposa. Asparagus entra en la habitación «dándose perfecta cuenta de la gravedad del momento» (39) y su desajuste, unido al intento de encajar en tal evento, se evidencia en la preocupación por abrocharse «el botón superior del chaleco» (39). Nada más saludarlas, se desata el conflicto en medio de una discusión en torno al amor, entendido este de manera abstracta por el protagonista, que es incapaz de decidirse por alguna de las mujeres. La inadaptación del personaje se acrecienta al pronunciar la frase inadecuada, la frase infame que rompe el protocolo: «—Y a vosotras, ¿cómo os gustaría amar? Asparagus no sabía lo que había hecho. Inocentemente había dicho aquello, sin sospechar que sus palabras iban a ser fuego sobre paja reseca» (40). La frase incómoda desencadena una serie de comportamientos histéricos en las mujeres, como si hubiera tocado la fibra más íntima del sentimiento, desatando los impulsos inconscientes: la primera irrumpe en llanto; la segunda baila al son de una música inaudible; la tercera, víctima de una alucinación, se cree un insecto sediento que cae en una fuente y se ahoga; la cuarta se desnuda. Finalmente, todas ellas se transforman en llamas, metáfora de larga tradición poética mediante la cual Muñoz Rojas pretende representar el efecto ardido de la pasión y sus consecuencias nefastas. Por suerte, igual que en el anterior relato, un viento, que entra por la ventana personificado en un joven musculoso (imagen de evocación lorquiana), desbarata el impulso erótico y vuelve todo a la normalidad; no sin antes dejar al descubierto los secretos y defectos de cada uno: así, al levantar las faldas de las señoritas, queda al descubierto la mojigatería de estas en los largos pantalones «con encajes a la altura de las rodillas». Por otra parte, el viento levanta y divide en dos las barbas de Asparagus, evidenciando la falta de distinción necesaria del caballero, que no solo no portaba corbata, sino que tampoco tenía corazón, lo que viene a coincidir con la alegoría onírica del principio, es decir, con su incapacidad para amar, para asumir el compromiso amoroso. Es evidente el rasgo marcadamente simbólico e irracional de este cuento; «lo cierto es que la mayoría de los textos surrealistas se presentan como un despliegue casi ininterrumpido de



imágenes que ofrecen el carácter común, sean de la índole que sean, de desafiar al buen sentido» (Raymond 1983: 243).

El cuento siguiente, «Espadas como labios», es el homenaje que Muñoz Rojas realiza al poemario de título homónimo de su gran amigo Aleixandre, y recoge la concepción aleixandrina del amor equiparable a la muerte. Las primeras líneas muestran ya el carácter vanguardista del texto, mediante metáforas irracionales que relacionan el acto comunicativo entre dos amantes con el acto sexual. El protagonista, Amintore, deja caer sobre una joven que se halla en posición horizontal palabras que, materializadas en peces, la penetran por el orificio del oído: «las palabras son animales, peces en este caso, aves en cien otros, que de árbol en árbol se pasan la vida trazando signos» (45). Se introduce, luego, una nota de misterio: él no sabe su nombre. La característica más destacada de su prosopopeya es que posee «los labios finos como dagas» (46), lo que provoca en él a la vez atracción y rechazo y la tristeza de ella que, a causa de esta deformidad, se ve, de continuo, rechazada por la gente. Finalmente, Amintore vence su aversión y la besa, en ese momento se descubre la identidad de la joven, que al inicio del relato se había escamoteado al lector. El narrador informa que Amintore se siente «sorprendido de pronto por la vida, cuando en realidad la sorprendedora había sido la muerte» (49). Estamos ante la concepción aleixandrina de considerar el amor como destrucción (Bousoño 1968: 70).

«¡Ay!, dice el sauce» es, tal vez, el relato más extraño y surrealista. Narra el encuentro de una joven con un antiguo amor, un ángel, cuyas «alas se le habían caído» (53). El misterioso personaje, del cual nada se sabe, ahora viste de gris —lejano recuerdo de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti donde aparecen imágenes en las que las alas de los ángeles no cumplen su función voladora, así, entre otros, en los poemas «El ángel desconocido» y «Los dos ángeles»—. Los personajes, separados por una alta pared que parece materializarse en un sauce, se comunican con gran dificultad. Todo ello trae a la memoria el mito de Píramo y Tisbe, nomás sea por la pared y por el recurso de la voz, único medio de que disponen para relacionarse. Aquí, salvando todas las distancias, la morera de la fábula podría equiparse al sauce que, en lugar de moras, produce sonrisas y sollozos. Al actuar de intermediario, el árbol es testigo silencioso del extraño diálogo que se efectúa entre los dos enamorados, un diálogo en clave teñido de premoniciones y notas enigmáticas, que dejan al lector fuera de toda comprensión del texto: «Pero el tiempo no esperaba otra cosa que verlos cogerse las manos para echarse a correr» (56). Y finalmente, vencida por el tiempo, como suele ocurrir en la vida real, la pareja se separa: «Anduvieron un trecho y se dijeron adiós» (57).

El siguiente relato, «Laurel», asume también la forma de diálogo entre dos examantes que reconstruyen vagamente un día de tórrido calor en que él la besó a ella, una joven llamada Laurel. Así, se entabla una lucha dialéctica entre los dos personajes cuando el joven intenta hacerle recordar algo que ella preferiría olvidar; tal vez la culminación amorosa, metaforizada sutilmente en el canto de un ruiseñor. Sorprende cómo, con tan pocos elementos, la lucha por un abanico en el interior de una casa, la anécdota del pelo cayendo en cascada, la otra más trivial de la lluvia y el canto de un pájaro, Muñoz Rojas logra crear una ambientación mágica e irreal llena de gracia y espontaneidad. De un modo similar a como ocurre en ante-



riores relatos, para evitar el calor, los personajes crean algunas imágenes refrescantes, así el joven sugiere: «Se me ocurre que para dejar de tener calor deberías soltarte el cabello». Así lo hiciste. Cayó como un torrente negro por tus espaldas, sonando como un torrente cuando se despeña. «¡Qué escalofríos! ¡Qué fría está!» exclamabas» (63). Más tarde salen al jardín y los sorprende la lluvia, por lo que se refugian «en un hueco de la tapia» (64), esperando que el chaparrón cese para que pueda cantar el ruiseñor. Pero el ruiseñor solo canta tras la declaración amorosa de él, momento en que ocurre algo que se escamotea al lector, un incidente que ella no desea que él mencione, de ahí ese «¡Si lo dices me mato!» y el «¡Adiós!» final de ella, que se escapa para no seguir escuchando. Este relato, en concreto, crea vínculos con otro de entidad autobiográfica, «Mes de mayo», de *Las musarañas*, un texto que narra las vivencias infantiles de Muñoz Rojas, en este caso amorosas, mientras recorre el huerto de la mano de una niña: «Y mi mano como un pájaro entre las tuyas, [...]. Nos quedábamos un rato apoyados en el pretil esperando oír al ruiseñor. —¡El ruiseñor! ¡El ruiseñor!» (58)⁴. El rasgo simbólico del ave es evidente: tradicionalmente asociado a la llegada de la primavera, porque su canto aparece en el mes de mayo, suele simbolizar el amor y la juventud.

En «La prisa del amor», asistimos a la creación de un mundo maravilloso adentro del bastidor que borda Elvira, quien espera, como una Penélope moderna, a que regrese el hombre desconocido que cogió su sombrero y se marchó con prisa:

Ella volvió tristemente a su labor. Bordaba un árbol frutal —¿un peral, un ciruelo?, ni peral ni ciruelo. En las ramas iban y venían pájaros imprudentes, que adivinaron en la desgana con que la muchacha manejaba las agujas, toda la tragedia que suponía para su alma que el amor hubiera cogido su sombrero y se hubiera marchado (69).

El paisaje resulta una extensión de su conciencia y de sus diferentes estados anímicos. Tras descubrir que el hombre se ha olvidado el bastón —y por ende ha de volver—, y gracias a la pregunta de un pájaro bordado, el árbol comenzó a atiborrarse «de peras, de manzanas, de cerezas, de albarillos, frutas del país y tropicales, fresas plátanos, melocotones. Acudían los pájaros en bandadas enormes» (70), imagen con la que se pretende representar la felicidad de la joven.

La siguiente estampa narra el pasado del caballero, a través de la charla que mantiene con don Abundio, el dueño de su café favorito, el «Oso polar»: «—En cierta ocasión caí prisionero de unos piratas malayos. La esposa del capitán se encaprichó conmigo. Yo había jurado fidelidad conyugal y estaba decidido a guardarla a toda costa» (71). Esta breve anécdota resume el drama sentimental del héroe, quien tras la infidelidad queda solo, seco y lleno de culpa.

Mientras tanto «Elvira seguía esperando» y su desesperación se traspa al lienzo con «una luna llena y tal vez demasiado amarilla para espantar a los pájaros nocturnos, que en gran número habían acudido al árbol» (72). El paisaje se vuelve

⁴ Se cita por la edición de la bibliografía y entre paréntesis se indica la página.



sinistro: «Triste era, en efecto, su suerte» (72). Una suerte marcada por la espera, rasgo caracterizador del personaje «–Esperar: he ahí mi destino». Con la venida de la noche, el árbol se llena de presencias, las ánimas, una rama se cae y la dama es sepultada por las frutas del árbol que ella misma había bordado. Finalmente, Abundio y el caballero la descubren muerta sobre el piso. La muerte junto al amor son temáticas centrales en este libro.

La picardía y el sentido agudo del humor se combinan perfectamente en este cuento, «Alicia y Ángel Resumen», que se basa en la singularidad del apellido para desencadenar la risa y provocar un distanciamiento de la anécdota sentimental: «Oyó claramente el apellido de él: Resumen. “Resumen ¿de qué?”, se quedó Alicia pensando» (79). Otros recursos del humor son la cosificación y la caricatura: «Cuando se lo presentaron a Alicia le pareció ridículo. Mucha cabeza y poco cuerpo. Un tentempié al revés» (79). Pero la galantería del joven hace que Alicia reconsidere su impresión inicial: «La cabeza pasó de gorda a interesante, el cuerpo adquirió proporción. Los ojos cobraron fuego, la voz insinuación» (79-80). Cada vez que Ángel le habla, su voz la conduce por los caminos de la ensoñación y se le olvida por completo su aspecto exterior. Lo imagina primero como un ángel custodio que la salva de caer al precipicio. Luego se figura a sí misma vestida de blanco. El joven parece participar de estas divagaciones porque ante la pregunta de Alicia «¿de qué flores llevaba yo el ramo?» (82), este le responde: «–De camelias», lo que causa el desmayo de Alicia, que, «para completar su felicidad, le preguntó: –Dime Ángel, Resumen ¿de qué? –Resumen Alfonso» (82-83). El cuento termina con una gracia final: «A Alicia se le vino el mundo a los pies. A los mismos pies en que yacía desplomado Ángel Resumen Alfonso» (83).

«Escribir Aurelio» se centra en una despedida en el puerto y en la evocación por parte del personaje femenino de los diálogos que mantenía con su antiguo amor, el hombre que la ha abandonado en la orilla. El cuento profundiza en todas las dimensiones del amor a distancia: la sensación de tiempo perdido que experimentan los amantes, el miedo a que la relación termine, el fantasma del olvido que planea sobre los dos. Para revertir la dolorosa situación, la joven lo amenaza con volverse loca y escribir en un papel eternamente su nombre, «Aurelio». A fin de acortar las distancias y sabedora del poder mágico del amor, le pide lo imposible: «Estoy sola todos los días en mi cuarto de cuatro a seis. Dejaré todas las puertas abiertas. Así llegarás más fácilmente» (91). Con la ilusión de este acontecimiento increíble logra, al menos, llenar y dotar de sentido a sus largas y vacías horas de espera.

«El suicidio de un jesuita» es un relato que expresa de forma alegórica el transcurso del día desde que sale el sol hasta que se pone y llega la noche. Y todo ello mediante la historia de amor entre el horizonte y Ellen, *miss* Horseback. Paralelamente, se producen las meditaciones religiosas de un jesuita que, momentos antes de suicidarse, intenta convertir al horizonte a la fe. Al igual que otros elementos de la naturaleza, el protagonista se halla en este cuento profundamente humanizado: «El horizonte era un personaje vestido casi siempre de rojo [...] ella lo veía venir exactamente como se fue. Unos días más rojo, otros más pálido, unos con impermeable y botas de agua, otros con zapatillas y batín anaranjado» (95). Mediante esta enumeración de colores y vestimentas se representan los distintos estados atmosféricos.



ricos, que describen los aspectos exteriores del horizonte. Sin embargo, a diferencia de su enamorada, «que tenía unos omoplatos durísimos, un durísimo amor» (98), el horizonte, mero límite entre distintas realidades, «no tenía cuerpo»; ello provoca la inseguridad de su novia y la angustia existencial del personaje, que se pregunta «¿qué soy yo?» (95). Esta indefinición o vaciamiento de identidad facilita que se pueda amoldar a distintos elementos del paisaje tales como el vergel, el mar, el cielo o incluso las montañas, sin decidirse por ninguno. Todos estos elementos paisajísticos se encuentran espiritualizados, integrados y vistos desde una perspectiva dinámica que permite recorrerlos en toda su extensión. Mediante estas sugerentes fusiones crea el autor la sensación etérea, límpida de grandes distancias, que prevalece a lo largo del texto: «El horizonte se tiró al agua. ¿Estoy en el mar o en el cielo? Nadaba en el cielo. El cielo está compuesto de unos materiales que no ofrecen resistencia y que sin embargo sostienen». Luego añade: «Él era el mar sin límites» (97). Desde el mar supervisa al jesuita en la orilla, que ironiza sobre su destino final «—¿Dónde va usted, padre? —Me embarcaré dentro de unos instantes. Voy al lejano Cipango [...] —¿Qué se le ha perdido allí? Toda la respuesta fue una sonrisa. Unas graciosas gaviotas lo dieron a entender» (97). En una secuencia posterior, la presencia de la noche incita al encuentro amoroso del horizonte con *miss* Horseback, Ellen. «La noche estaba calurosa. Se sentaron en un banco; a poco se levantó Ellen para desnudarse» (98), y, como ocurre con la salida de la luna —o tal vez Ellen es la luna—, «Se iluminó la oscuridad con el resplandor del cuerpo desnudo» (98). Pero, por desgracia, la noche se siente capaz de «cometer una mala acción», por ello, «Algunos árboles piadosos se llevaron las manos a los ojos» (99). En efecto, la venida de la noche, como es obvio, resulta letal para el incauto horizonte, que deja de ser visible; así nos lo hace saber el narrador a través de una alegoría, imagen de claro sesgo lorquiano: «Ya no hubo tregua. La noche sacó la navaja de la liga y apuñaló al horizonte. Quedó su cuerpo tendido junto al agua, que fue lavando las heridas. Ellen recogió su ropa y siguió desnuda y silenciosa a la noche» (99).

«Active dust» narra en tiempo presente el encuentro (o desencuentro) del narrador con su tío Ricardo en un coqueto restaurante inglés. El tío, solterón empedernido en su juventud, ahora está casado. No solo no le presenta a su mujer, sentada a su lado, sino que tampoco parece reconocerlo. Este último hecho, unido a la presencia del polvo que lo cubre todo, «Un polvo negro sobre el mantel, sobre el pan, sobre las coles de Bruselas. Polvo, polvo, pero activísimo, sin parar, extendiéndose, llegando a todas partes» (103), son los dos puntales con los que Muñoz Rojas entreteje su atmósfera de estupor y perplejidad. A ello se suma la casi ausencia del personaje protagonista, quien, enigmáticamente, no es visto ni escuchado por ninguno de los comensales. La conversación gira en torno a la mala calidad de la comida. Aquí, como en otras ocasiones, los alimentos dan pie al autor para desarrollar una serie de greguerías: «La sopa era engrudo, el cordero había pastado en el Paraíso y la tarta de manzana era tan vieja como la manzana sin tarta de Eva» (103). Por otro lado, como es propio en una narración vanguardista, y más aún en una que se precie de surrealista, abunda en este cuento el recurso de la animalización. Así, el frac largo del camarero, cuya cola se le mete entre las piernas y le impide caminar correctamente, lleva a que el narrador lo compare con un gato que corre y se sube a



los árboles. El cuento termina con las dos notas de extrañamiento del principio: la indiferencia del tío Ricardo hacia su sobrino y el polvo, que aquí simboliza la capacidad de degradación que, sobre todas las cosas, incluso aquellas que representan un principio vital como la comida, ejerce el tiempo, un tiempo capaz de acabar hasta con los recuerdos más queridos y entrañables.

CONCLUSIÓN

Sin duda una cuestión fundamental es la calificación o definición de estos cuentos, por otra parte, singulares en la prosa de Muñoz Rojas. Parece esencial tener en cuenta la paradoja que subyace en el pensamiento de Muñoz Rojas cuando, por un lado, duda de su adscripción surrealista, como hicieron tantos escritores españoles del periodo, algunos negando tajantemente cualquier vinculación al movimiento, y, por otro, otorga a sus cuentos el calificativo de surrealistas, en el título de la obra.

Evidentemente, los relatos no responden a la técnica de la escritura automática, exigida por André Breton en el *Primer Manifiesto*; no obstante, esta circunstancia no es óbice para que no puedan considerarse surrealistas en un sentido más amplio, al menos en lo que respecta a otras técnicas empleadas por el autor o incluso al contenido. Así, gran parte de ellos tienen como finalidad la consecución de cierto esteticismo surgido de los motivos oníricos o inconscientes que, produciendo gran desconcierto en el lector –efecto típico del arte surrealista–, salpican toda la obra. La mayoría de estos motivos, de rasgo eminentemente simbólico, fueron abordados, asimismo, por los grandes poetas, pintores y cineastas de la época: la mano mutilada, los cuerpos en llamas, las personas con rostro de animal o con apariencia de objeto, las visiones alucinadas, el sueño erótico, las metamorfosis increíbles, los elementos mágicos y sobrenaturales, etc. Por otro lado, técnicas y recursos literarios como la personificación y la cosificación, el humor negro, la animalización y la caricatura, el *collage* y la mutilación, los objetos sacados de contexto, los símbolos, etc., se encuentran en estos textos de forma abrumadora y responden todos ellos a la estética surreal.

De este modo, parece incuestionable el rasgo surrealista y vanguardista de estos relatos, que, tal como los define el autor, «tienen [...] algo de divertimento, algo de disparate» (12). Los cuentitos recuerdan, por el ingrediente sobrenatural, la ingenuidad y la gran visualidad de las secuencias, a los cuentos tradicionales infantiles, aunque con un sesgo poético y una hondura de la que estos carecen en general.

En otro orden de cuestiones, si bien es cierto que el autor asume la estética de moda de la época en que se escribió, también lo es el hecho de que Muñoz Rojas, en tanto escritor de su tiempo, aporta un sello único, no pareciéndose a ninguno de sus contemporáneos. Por la nota irracionalista y disparatada se acerca en algunos momentos a Gómez de la Serna, sobre todo en lo que concierne a la creación de greguerías y al humor, pero se aleja de este por la gran profundidad del pensamiento que subyace en la mayoría de relatos. Asimismo, si nos atenemos solo a la sencillez expresiva, se aparta del estilo intelectualista y barroco de un Benjamín Jarnés, pero,



también, del automatismo verbal de José Hinojosa, aunque, como es lógico, presente técnicas, motivos y temáticas similares.

Todo ello redunda en una obra personalísima, que resulta una *rara avis* en el panorama literario español y merece ser recordada, estudiada y rescatada del olvido.

RECIBIDO: junio de 2020; ACEPTADO: abril de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- BODINI, Vittorio (1982): *Poetas surrealistas españoles*, Barcelona: Tusquets.
- BOUSOÑO, Carlos (1968): *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid: Gredos.
- BRETON, André y Paul ÉLUARD (1933): «Enquête», *Minotaure* I, 3-4: 101.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2005): *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*, Madrid: Devenir Ensayo.
- ILIE, Paul (1982): *Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus.
- LUCAS, Antonio (2009): «Visitador de la extrañeza», *El Mundo* (actualizado 09/10/2014 22:06 horas).
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio (1957): *Las musarañas*, Madrid: Revista de Occidente.
- MUÑOZ ROJAS, José Antonio (1979): *Cuentos surrealistas*, Madrid: Turner.
- ORTIZ, Fernando (1982): «José Antonio Muñoz Rojas, poeta en verso y prosa», *La estirpe de Bécquer*, Jerez de la Frontera: Ayuntamiento, 121-134.
- PEDRAZA, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ (2005): *Manual de literatura española. XII. Posguerra: Introducción, líricos*, Pamplona: Cénlit.
- RAYMOND, Marcel (1983): *De Baudelaire al Surrealismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- RUIZ-COPETE, Juan de Dios (2001): «Coda para un prosista de excepción: José Antonio Muñoz Rojas», *Narradores Andaluces de Posguerra*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 159-173.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982): «Extrañamiento e identidad de “su majestad el yo” al “éxtasis de los objetos”», en Víctor García de la Concha (ed.), *El Surrealismo*, Madrid: Taurus, 50-73.



ENTRE DOGMA Y RESISTENCIA: ARMA VERBAL Y REHABILITACIÓN DE LA CONCIENCIA DE MUJER EN LA EROGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

Arthur Freddy Fokou Ngou
Universidad de Yaundé I, Camerún

RESUMEN

La presente reflexión enfoca el tema de la revolución feminista desde el área lingüística. Pretendemos mostrar cómo la mujer narradora instrumentaliza el *verbo* y la expresividad para cuestionar y romper la sistémica desarrollada en torno al *falo*. Este trabajo investiga, pues, la instrumentalización del *signo lingüístico* desde una mirada subversiva del discurso machista excluyente. Tomando como base el feminismo decolonial –a tenor de que la matriz colonial es la hija pequeña del «dogma» patriarcal–, procuramos arrojar luz sobre cómo las novelistas se valen de la expresividad erográfica para poner en tela de juicio la autoproclamada soberanía del varón sobre el logos, y al mismo tiempo romper los valores que se han venido atribuyendo al machismo tradicionalmente. Así, este estudio contempla el *logos* femenino des-censurado de sus coartadas sexistas como un arma de resistencia y de transgresión contra la ideología sustentada por la falocracia a lo largo del tiempo.

PALABRAS CLAVE: arma verbal, erografía, subversión, patriarcado, novela contemporánea.

BETWEEN DOGMA AND RESISTANCE:
VERBAL WEAPON AND REHABILITATION OF WOMAN'S CONSCIOUSNESS
IN CONTEMPORARY EROGRAPHY

ABSTRACT

This present reflection focuses on the theme of the feminist revolution from the linguistic area. We intend to highlight how the female narrator instrumentalizes the verb and expressiveness in the search of effects that are usually disruptive of the systemic developed around the phallus. This work investigates, then, the instrumentalization of the linguistic sign from a subversive perspective of the exclusive sexist discourse. Relying on decolonial feminism –given that the colonial matrix is the small daughter of the patriarchal dogma–, we try to shed light on how novelists use erographic expressiveness to question the self-proclaimed sovereignty of men over the logos, and also to break the values that have been traditionally attributed to sexism. Thus, this study contemplates the feminine logos de-censored from its sexist obstacles as a weapon of resistance and transgression against the ideology sustained for a long time by the phalocracy.

KEYWORDS: verbal weapon, erography, subversion, patriarchy, contemporary novel.



INTRODUCCIÓN

En las postrimerías del siglo XVIII se producen los primeros focos re-accionarios a la «señoreación» del *falo*, que había acarreado la erección de una sociedad fuertemente estructurada, cuya jerarquización descansaba en criterios sexuales e incluso raciales. Desde entonces, la revolución feminista ha ido constituyéndose en movimiento de una notable permanencia, que ha logrado resquebrajar las barreras temporales que han representado los 200 años transcurridos, para seguir actuando a principios del siglo XXI. Que se trate de la ola femenina, feminista o de mujer, que corresponden al feminismo igualitario, radical y al posfeminismo respectivamente, (Showalter 1977), desde que se ha puesto en marcha, la re-acción de la mujer a su primera coartada patriarcal no deja de mover las líneas. En respuesta a la dominación sexista global, la subversión feminista se ha operado en casi todas las áreas de la vida humana, por supuesto en el área lingüística que primero nos ocupa en esta reflexión. Así, la mujer narradora instrumentaliza el *verbo* y la expresividad, a efectos que suelen ser disruptivos de la sistémica desarrollada en torno al *falo*. Estas pocas líneas investigan, pues, la instrumentalización del *signo lingüístico* desde una mirada subversiva del discurso excluyente machista—fálico y colonial—. Descansado en el feminismo decolonial —a tenor de que la matriz colonial es la hija pequeña del «dogma» patriarcal (Dussel 1977: 50)—, procuramos arrojar luz sobre cómo las novelistas se valen de la expresividad erográfica para quebrantar los valores que se han venido atribuyendo al machismo tradicionalmente. Para llevar a cabo nuestro propósito, presentamos diagonalmente la era del encubrimiento machista, antes de obviar el ramalazo feminista en tres erografías¹ contemporáneas: *El cuarto mundo* de Diamela Eltit (1988), *El llanto de la perra* de Guillermina Mekuy (2005) y *La rendición*² de Toni Bentley (2014).

1. ¿POR QUÉ EL USO DE *ARMA* Y QUÉ IMPLICA?

El uso de la palabra *arma* es muy revelador en este contexto de trabas mentales impuestas por el sistema sexo-género y la moral colonial-cristiana. Comprender la adecuación o inadecuación del uso del lexema *arma* aquí supone entender bien las causas de su elección. Cuando se actualiza la palabra *arma* en un discurso, la primera acepción que nos viene a la mente es su carga conflictual. Del latín *arma*, *-orum*, el término se aplica al «instrumento, medio o máquina destinados a atacar

¹ La palabra *erografía*, que se reclama neutral y unificadora, fue acuñada por Brulotte (1998: 6). Nació contra la inestabilidad nocional del erotismo, la sexualidad, la pornografía, y contra el carácter fluctuante, versátil y no ecuánime de esta trilogía.

² La edición original en inglés aparece en 2004. Pero en este trabajo nos valdremos de la edición española publicada en 2014. En adelante ECM, ELDLP y LR, respectivamente. Además, la elección de tres novelas nacidas de horizontes culturales disonantes dota de una visión más englobante y universal al texto y su meta.



o a defenderse» (RAE, 2014). El *Diccionario* académico nos revela dos vertientes en su conceptualización, las de *atacar* y *defender*. Así, un arma puede servir para lanzar un ataque sobre un enemigo y al mismo tiempo para defenderse y protegerse de cualquier enemigo. Esta concepción dual ya nos obliga a preguntarnos por lo que nos mueve a utilizarla a propósito de la contienda ideológica o cultural protagonizada por la mujer en las tres novelas mencionadas. ¿Ataque o defensa? o ¿ataque y defensa? De ser el uno como el otro, ¿cuál sería el enemigo en frente?

1.1. FIJACIÓN HISTÓRICA: PROCESO DE ENMASCARAMIENTO GLOBAL

Esta problematización nos remite directamente al periodo de plenitud de la sociedad patriarcal antes de la aparición de redes realmente revoltosas y contestatarias en su seno, hacia el siglo XVIII. Lerner (1990: 310-311) ha venido presentando el grado de profundidad que tomó el patriarcado cuando pasó de la sociedad comunal, más o menos igualitaria, a la sociedad privada o personal, firmemente desigualitaria, con el comercio organizado en torno a la mujer que era mercantilizada. Levi-Strauss (1985) acuñó el concepto de «intercambio de las mujeres». La dominación profunda a que se refiere la historiadora austriaca se ejerció en todas las esferas de la vida social.

En opinión de Kate Millett (2010), el patriarcado es un sistema total que está en el origen de todo sistema social. En otra formulación, todas las jerarquías sociales (sexual, racial, etc.) de que adolece el mundo hoy en día tienen su caldo de cultivo en la falocracia hegemónica. Además, como reconocen Firestone (1976), Rubin (1986) y Lerner (1990), la subordinación de que fue víctima la mujer a través de su mercantilización en el Neolítico se manifestó primero en el dominio *familiar* y luego se equiparó y eclosionó en lo social, ya que la *familia biológica* es la forma institucionalizada del patriarcado, siendo «la única reproductiva básica» (Firestone 1976: 17). Desde luego, la vida de la mujer se convierte en una gran cárcel, cuyo carcelero principal es el hombre, que mientras tanto se hizo varón. Toda su vida a partir del segundo periodo prehistórico que vio florecer agricultura y ganadería puede compendiarse en una palabra, *mandada*: por el padre, luego por el marido, en fin por la sociedad. Como asevera Bataille (1997: 100): la mujer «se manifiesta en objeto de trabajo doméstico, agrícola y sexual». Esta última era percibida por el imaginario falócrata dominante como una *dispensadora del placer*, del cual ella misma no podía siquiera gozar (Lo Duca 1970: 13). Su papel en la sociedad resultaba circunscrito en tareas de *producción* (no remuneradas) y *reproducción*.

1.2. ENMASCARAMIENTO LINGÜÍSTICO

Al previo enmascaramiento global, de igual manera, el encubrimiento de la mujer se difunde y opera incluso en el área lingüística. El colapso del Paleolítico supone también el quiebre lingüístico de la mujer, con base en que pierde la palabra y opinión que tenía en el seno de la unidad familiar recién nacida, mediante



la crianza de los niños. Así, empiezan también los procesos de invisibilización del *verbo* femenino en la Prehistoria que van a resistir hasta en los tiempos contemporáneos, pese al nacimiento, mientras tanto, de la ola re-accionista femenina, luego feminista. El disfraz echado sobre el *verbo* va a encubrir tanto la expresión femenina –flexiones y concordancias lingüísticas en femenino van a volverse excluyentes cuando incluyentes y neutras en masculino– como la posibilidad de expresión de la mujer, mediante la aparición del *sexismo lingüístico*. A este respecto, Lemus (2001: 8) sentencia:

Los idiomas han sido acusados de sexistas por diversos grupos que consideran que la mujer ha sido invisibilizada en la historia por el lenguaje sintético y que su condición de desventaja social frente al hombre se perpetúa a través del lenguaje. Estas afirmaciones se pueden traducir para propósitos de análisis en una hipótesis a la que llamo la Hipótesis del Idioma Sexista o HIS. La HIS clasifica a las sociedades como más o menos sexistas dependiendo del grado de sexismo que contenga el idioma que hablan, si asumimos que el idioma es un reflejo del estado de la mujer en esa sociedad.

Estos recuerdos aclaran la posición subalterna de la mujer y su enmascaramiento en todos los dominios que fue repercutida en el lenguaje. En otros términos, la clasificación sexual que originó la clasificación social fue también el punto de arranque de una jerarquización lingüística que se observa en la sociedad patrilínea histórica y ahora contemporánea.

Estas reflexiones quedan sostenidas por Whorf (1956) y su teoría de la «relatividad lingüística», que sostiene que la estructura lingüística de los idiomas refleja la visión del mundo de sus hablantes, es decir, la estratificación sexual de lo social. La teoría whorfiana tuvo mucho impacto en el mundo académico de su época y lo sigue teniendo en la actualidad. La HIS³ de Lemus es solo una de las implicaciones de la teoría whorfiana, ya que relaciona el lenguaje con el *statu quo* de la mujer y el hombre en la sociedad. Y para ilustrarlo, toma muchos ejemplos:

La HIS hace varias predicciones sobre el lenguaje. Primero, niega la existencia de nombres sintéticos (masculino y femenino), por lo que las palabras sólo pueden tener un significado. Así, cuando decimos «nosotros», estamos excluyendo a las mujeres por lo que tenemos que decir «nosotros y nosotras», o cuando decimos «médicos sin fronteras» estamos diciendo que los que pertenecen a esta organización humanitaria solo son hombres (Lemus 2001: 9).

De esta manera, «a mayor utilización de terminología masculina incluyente en el lenguaje, mayor grado de discriminación de la mujer en la sociedad» (Lemus 2001: 8). La teoría whorfiana y la HIS de Lemus afianzan, pues, una jerarquización lingüístico-sexual que sometía e incluso sigue sometiendo en parte a la mujer en las

³ La HIS es la «Hipótesis del Idioma Sexista», acuñada por Lemus (2001: 8).

sombras lingüísticas de la sociedad fálica. Así, como coronación a ese proceso, la palabra se quedó en el varón y el silencio se adueñó de la mujer. Si no podía hablar la mujer en público, tampoco podía decir lo que quería en privado, incluso cuando no se trataba de una cosa proscrita para ella. No podía expresarse de manera libre; el abrir la boca necesitaba imprescindiblemente una etapa previa de análisis y reflexión arduos para así bien discernir lo que debía decirse de lo que no se debía decir. De modo que hablar, cuando se era y se es mujer era y sigue siendo un proceso artificial, controlado y sobre todo muy peligroso porque transgresivo.

Esta vuelta atrás era imprescindible para encontrar solución a la problemática antes enunciada, dado que nos permitió aclarar las responsabilidades de cada uno –hombre y mujer– en el proceso de ataque o defensa que se le adscribe a la palabra *arma* desde un enfoque definicional. También nos permitió comprender las causas del uso de la palabra *arma* para calificar la acción devastadora de la mujer a nivel *expresivo* en los relatos objeto de análisis. Así, en el *arma* se redescubre simultáneamente una actitud *pasiva* y *activa* de la mujer, de *defensa* y *ataque* que simbólicamente traduce los dos momentos de *sujeción* y *subversión* de la mujer en la historia patriarcal y feminista. De mención obligada es la relación intrínseca entre la moral patriarcal y la moral colonial/cristiana para comprender, después de Escobar (2004: 73) cuando advierte que *el discurso moderno es también un discurso masculinista*, la inclinación decolonial conferida también a este trabajo: de ahí el giro feminista-decolonial que se opera a lo largo de estas páginas.

2. EL RAMALAZO *VERBAL* RE-ACTIVO DE LA MUJER

Realizadas las aclaraciones anteriores necesarias para la comprensión cabal del uso «arma verbal» o «verbo des-censurado» de las restricciones patriarcales, mostraremos a continuación cómo, en las tres novelas mencionadas, el lenguaje adquiere una función que supera la que por lo regular solemos conferirle.

2.1. ¿ARMA EUFEMÍSTICA O MANIFESTACIÓN INCONSCIENTE DE TRABAS MENTALES EN ELTIT?

En *El cuarto mundo* de Diamela Eltit, asistimos a una suavización del lenguaje. La protagonista-narradora no emplea palabras «chocantes» ni «hirientes», quizás para preservar el «pudor» de quienes la lean. Así, sus palabras resultan tapadas por un eufemismo verbal que suele suavizar la comunicación para hacerlas más «convenientes» para la audiencia: «ocurrió una extraña fecundación en la pieza cuando el resto seminal escurrió fuera del borde y sentí como látigo el desecho» (ECM: 83). La mujer-narradora prefiere utilizar palabras mucho más empleadas en las ciencias experimentales, *fecundación*, para hablar de su relación carnal con su hermano mellizo. Luego, tenemos la ilustración siguiente: «me posee toda la noche, María Chipia me posee toda la noche» (ECM: 87). Aquí, la protagonista-narradora disfrazada, otra vez, el sentido real de su comunicación detrás del verbo *poseer*, que en sí



no tiene un significado sexual literal, sino figurado. De esta forma, los lectores no perciben directamente lo erótico con el empleo de tal verbo. *Poseer* en el diccionario patriarcal significa *dominar*, pues se posee por mediación del *falo*, paradigma de toda jerarquía sociosexual: «*poseer* sexualmente, como en francés *baiser* o en inglés *to fuck*, es *dominar* en el sentido de someter a su poder. [...] El mismo acto sexual es concebido por el hombre como una forma de *dominación*, de *apropiación*, de “*posesión*”» (Bourdieu 2000: 33-34, cursiva nuestra). *Poseer* en esta narración puede ser reemplazado por *dominar* y conservar todo su sentido: «me [*domina*] toda la noche, María Chipia me [*domina*] toda la noche». Los dos enunciados tienen el mismo alcance semántico. La elección de Eltit puede leerse en dos niveles de análisis. Prefiere utilizar *poseer* en lugar de *dominar* para primero socavar este sentido que se le confiere al *falo* y al acto de *penetrar*, que suelen ser relacionados con la dominación en el horizonte psicomasculino. Haciéndolo, la autora emprende otra ruta terminológica distinta a la impuesta tradicionalmente por el varón. Sin embargo, la sustitución de *dominar* por *poseer* y no *follar*, por ejemplo, aclara otra vez la suavización terminológica que predomina en el relato eltitiano, al no servirse de términos supuestamente «obscenos» como dicen los más conservadores.

A continuación, va este fragmento: «le confieso mi inclinación por el vicio y me abro como una viciosa que hubiera contenido sus apetitos durante demasiado tiempo» (ECM: 99). La elección de la protagonista-narradora de emplear el concepto de *vicio* y no el de *incesto* tiene el mismo alcance que los demás indicios textuales: el de evitar herir al público lector. Además, el fragmento «contenido sus apetitos durante demasiado tiempo» puede ilustrar el periodo de invisibilización lingüística a que fue sumida la mujer como mencionábamos antes. A esta fase de sujeción sigue otra de subversión consistente en una revolución en el *verbo* y la liberación en la expresión de lo que antes se le negaba expresar. Situaciones similares se repiten a lo largo de la trama. He aquí unos fragmentos:

Me ha confesado que su devoción al *placer* ha abierto las puertas de este desastre (ECM: 103), estoy encima de María Chipia tratando de conseguir el *placer*. Va y viene. El *placer* va y viene (ECM: 113), María Chipia, a mi espalda, busca desesperadamente el *placer* (ECM: 115), heredábamos la casa y la lujuria de la casa que, intermitente, nos invadía (ECM: 121) (cursiva nuestra).

En estos diferentes ejemplos, la protagonista-narradora ni una sola vez llama por su nombre la figura erográfica que lleva a cabo con su hermano mellizo, el *incesto*. En ningún momento la palabra *incesto* es empleada en todo el discurso, acaso porque «la nueva moral se endureció y se declararon abominables todos los contactos de la epidermis» (Lo Duca 1970: 38). Como este último autor señala a propósito de los valores «púdicos»:

El censor ha pasado por allí, un censor innoble y sin alma [...]: todo lo había borrado, cercenado, mutilado, alterado, con el pretexto de que el realismo erótico de las obras etruscas no podía ser sino el vestigio de una perversión colectiva, de una plaga purulenta que convenía refrenar (Lo Duca 1970: 18-19).



Lo único que se emplea son imágenes dulces y alusivas que preservan el «pudor» de la audiencia lectora, convirtiendo el relato de Diamela Eltit en un relato eufemístico cuyo objetivo quizás sea suavizarlo. En otras palabras, la escritora chilena decide narrar una figura sexual sin nombrarla por su nombre, dando a los lectores la posibilidad de hacerlo para ella. Esta elección no es algo exclusivo de *El cuarto mundo*, sino de casi toda su producción literaria. En realidad, forma parte de algo más grande, del estilo hermenéutico de la latinoamericana, con una escritura fragmentada, como señala Foxler: «el lenguaje de Diamela Eltit perfora la escritura lineal, hace estallar la palabra en mil fragmentos y deja resonando y latiendo una atmósfera inquietante, enrarecida y alucinante» (Foxler 1988: 4), y su cometido principal es trascender las fronteras establecidas para ver lo que está del otro lado, el lado velado por el poder vigente: «y me interesa todo aquello que esté a contrapelo del poder, es decir, la otredad», apunta Diamela Eltit (Foxler 1988: 4). Así, sea cual fuere el poder –patriarcal, colonial o dictatorial–, la chilena lo obstaculiza y, en *El cuarto mundo*, recurre sobre todo a una letanía incestuosa enmascarada para derrumbarlo.

Dicho esto, lo que se explica como operación suavizadora de la autora latinoamericana puede esconder otro significado que no depende de ella, el fenómeno de *autocensura moral*. Como se sabe, el patriarcado es un sistema antiguo, con más de dos milenios y medio (Lerner 1990). En otros términos, hace 2500 años que la mujer vive con una coloración masculina de la sociedad metida en las profundidades de su espíritu y conciencia, una coloración re-actualizada durante el periodo colonial que han experimentado los pueblos colonizados. Desgajarse de esta pintura masculina de lo social no siempre es fácil, sobre todo cuando topamos con el área erográfica. En la historia de la humanidad, quizás sea la sexualidad, en general y de la mujer sobre todo la actividad que más se ha controlado y se ha sometido a estereotipos por el poder dominante. El orden vigente antes del advenimiento del erotismo misionado o re-activo, que es una respuesta al mismo, era el orden patriarcal-colonial. Como apunta Leleu (1997: 76), «la Iglesia para controlar mejor la sexualidad, con la mirada en el mantenimiento del poder masculino, condenó todo lo que condujera al placer a la mujer»⁴. De esta manera, no siempre es fácil poner el sexo en palabras debido a todas las trabas mentales instaladas inconscientemente. La narración del sexo suele enfrentarse, pues, a una autocensura inconsciente que nos empuja hacia una utilización de formas eufemísticas, de metáforas y símbolos que expresen la erografía de forma indirecta. Y pensamos que la elección de suavización del *verbo des-censurado* en Eltit encaja totalmente con la *autocensura* psicomental del sexo, hondo legado de la moral masculina/machista/colonial/cristiana.

⁴ Véase también Giuseppe Lo Duca (1970); Georges Bataille (1987 y 1997); Michel Foucault (1976), etc.



2.2. ARMA VERBAL DESENFRENADA EN BENTLEY Y MEKUY

En lo tocante a *La rendición* y *El llanto de la perra*, el grado «hiriente» del *verbo des-censurado* contrasta visiblemente con el de Eltit en su modo de expresarse. Asistimos a una «de-suavización» lingüística del *verbo*, que se torna más abrupto en la oralidad expresiva, pero que apunta a una meta similar de quebrantamiento de la matriz fálica. En efecto, Bentley y Mekuy teatralizan la predominancia de una «crudeza» y «violencia» lingüísticas. La norteamericana y la africana recurren a una oralidad «hiriente» que puede «chocar» a los(as) más puritanos(as), para vehicular inequívocamente sus intenciones rupturistas. De manera que en ellas, la trilogía —quién, qué y cómo— se aplica. *Quién* atañe a las protagonistas-narradoras, que son personajes sumamente erográficos; *qué* remite al discurso, que de principio a fin se construye en torno al sexo; y *cómo* a la manera como lo vehiculan, que termina siendo también muy sexual, «crudo» y «provocante».

Bentley abre su novela sin ambages: «la suya fue la primera. En mi culo» (LR: 17). Entre todas las palabras que hubiera podido elegir conforme con el eje vertical o paradigmático, sin embargo, prefiere *culo*. Esta preferencia de la autora en el inicio nos permite ya vislumbrar el carácter totalmente emancipado del verbo que se instrumentaliza en arma de resistencia. En la literatura femenina de finales del siglo XVIII y de principios del siglo XIX, caracterizada por la *línea amoris*, no podía ser que se encontrara parecida expresión de alto alcance erográfico. Pero en la contemporaneidad mucho más feminista, la evolución de la «desacralización» verbal por la revolución de la mujer en marcha encuentra un eco favorable en la autora norteamericana. Esta entrada estrepitosa del verbo emancipado permite también atisbar lo que viene a continuación, que aparece sin tardar mucho: «cuando me penetra, aflojo la tensión» (LR: 17). Otra palabra «cruda» y totalmente «a-moral» empleada aquí es *penetra*, que no deja al pensamiento irse por caminos serpenteados, sino que lo fija directamente en el acto sexual que significa. Cualquier lector frente a *penetra* sabe de qué se trata y a qué remite. Y la materialización verbal de la pasión erótico-subversiva continúa: «la sodomía es un acto sexual donde la confianza lo es todo» (LR: 17); «en el sexo anal la cooperación es fundamental» (LR: 18). La sodomía, luego el sexo anal, la autora utiliza una sinonimia tanto explícita como desprovista de artifices suavizantes. Los dos sintagmas nominales «chocan» de la misma manera el «pudor» patriarcal de cualquier lector. No viste el lenguaje, sino que lo desviste quizás para dar una tensión profunda a lo que quiere comunicar. El lenguaje participa de su proceso de quebrantamiento de toda la organización masculina cuyo punto culminante es la supuesta «sacralidad» que se despierta en el *falo* del varón y que antecede y rige la formación de la familia, forma institucionalizada y unidad básica del Estado (Firestone 1976). Y la crudeza se amplifica cada vez más a medida que entramos en la trama de Bentley:

El *enculamiento* ofrece una resolución espiritual (18), dejándome dar por el *culo* he aprendido mucho (18), mi anhelo es tan gran [...] que sólo una gran *polla* hundida hasta el fondo de mi *culo* puede saciarlo. Él es esa *polla*. La *polla* que me salvó (19), veo su *polla* como un instrumento terapéutico (19), él me *folla* en mi feminidad (20) (cursiva nuestra).



Por su expresividad naturalista, sus palabras claras y su estilo relajado, sin tapujos ni formas rebuscadas, Bentley comunica patente y nítidamente sus intenciones a lo largo del relato. Da rienda suelta a sus deseos, sin preocuparse por si ofusca a la gente. Su estilo libre connota una ausencia de miedo y por inferencia una presencia candente de ánimo, valentía y determinación. Logra superar completamente los obstáculos morales y físicos para librarse totalmente de los estereotipos erográficos tradicionales para tener un discurso sexual desenfrenado, compuesto de todas las expresiones que antes le eran prohibidas a la mujer. Su discurso *verbal des-censurado* se convierte, pues, en un *contra-discurso* nacido del primer discurso excluyente machista. En ella, la jerarquía sexual desaparece, las fronteras impuestas se resquebrajan antes de pulverizarse, las aguas profundas y el aire cargado de la dinamita patriarcal se disipan y desusan para dar rienda suelta a las pasiones obstruidas desde hace más de dos milenios: «l' érotisme se transforme en un jeu volontaire, un calcul, celui du plaisir» (Bataille 1987: 593).

Parecido destino ocurre en Mekuy con las ilustraciones siguientes:

Sergio me *penetró* y, mientras lo hacía, Mercedes me acariciaba el pelo y me miraba. Sentía su placer, su felicidad al verme tendida, *dominada*, mientras susurraba: –¿lo ves? Todo es tan fácil... el *sexo* es hermoso (69), no cambiaba nada su aparición, pues me pasaba todos los fines de semana *desnuda* en sus brazos, pero sus palabras me hicieron sonreír (76), empezaba a estar lejano el tiempo en que me utilizaba y me maltrataba, en que era una pieza sin valor de un *juego sexual* (77), Sergio estaba *penetrando* a Mercedes, que estaba tendida sobre la mesa de la cocina, *desnuda* de medio cuerpo y manchada de mermelada y leche (77), venían a mi cabeza escenas pasadas, los encuentros con Sergio, la voluntad de alejar de mí el *sexo* (106), todavía soy una adolescente, ¿te gusta? –Quería sentir su cuerpo, que me *poseyera* y *poseerle*, conocer su *sexo*. Desabroché su pantalón, tiré de la cremallera y agarré su *miembro* entre mis manos diciendo–: sólo era esto. (106); –eres un maravilloso *objeto sexual* pero quiero que seas algo más para mí (108); cerré la puerta de la habitación. Sin mediar palabras, ambos nos sumergimos en un *placer incontrolable*. Dester me recorrió con la punta de la lengua, desde mi pie a mi cuello, y en *frenesí un goce* como nunca había conocido, entró en mí superponiendo su *sexo al mío*. Fundidos, fusionados, sin poder despegarme de él, como si fuera un chicle, sentía que mi piel era su piel y mi cuerpo era suyo (110) (cursiva nuestra).

Estos fragmentos, junto con los que los anteceden, ilustran detalladamente los coitos de las protagonistas de Bentley y Mekuy. Insisten en mostrar detalle tras detalle, fase tras fase, gemido tras gemido, gritos, movimientos, como si estuviéramos ante una película pornográfica. Escalonan sus momentos de placer, de goce, de cara a evidenciar la naturaleza exclusivamente *placentera* y *libertaria* de tal «proeza» erótica. Se trata de una verdadera letanía a favor de los efectos «des-censuradores» y gozosos que procura el goce sexual. La heroína-narradora de Mekuy emplea hasta una imagen trivial para representar sus anhelos sexuales, tratándose de *perra* o *perrita*, su forma diminutiva: «ansiaba su libertad para volar por el mundo sin necesidad de sacar a la luz la *perra* que llevo dentro» (ELDLP: 14, cursiva nuestra). Esta expresión abunda en la narración:



El primer amo de la joven *perra* en la que pronto me convertiría (30); sin ella me había convertido en una *perra* necesitada de un amo para sobrevivir (54); dejando salir la *perrita* que ardía dentro (107); no podía decirle que si ella me convertiría otra vez en una *perra* vagabunda (164) (cursiva nuestra).

El concepto de *perra* aquí no remite a ningún animal. Es una figura simbólica para hacer referencia a la sinonimia de la *prostituta*, esto es, la camelia, ramera o zorra que es según ella. Estas expresiones coloquiales, prohibidas en el discurso masculino, son usadas por la mujer con el objeto de perseguir su meta inicial, la de promover una línea fronteriza entre estos discursos y el suyo, esto es, entre el «Discurso» y un discurso. Así, a modo de repetición, el *verbo des-censurado* de los corés erográficos de la «Civilización» se torna un recurso teórico en las manos de las autoras para servir su empresa «procaz» respecto del «Discurso». Esta «brutalidad» expresiva de las autoras nos recuerda el naturalismo presente en casi todas las obras que se adscriben al movimiento feminista, caracterizadas por su *re-accionismo verbal* frente a los términos que se les prohibían antes.

Para ilustrar, sin pretender hacer un estudio profundo, citemos, entre otras, las obras *Arráncame la vida* y *Como agua para chocolate* de Ángeles Mastretta y Laura Esquivel respectivamente. Las dos novelistas suramericanas arrojan luz sobre escenas erográficas liberadas del tabú patriarcal tanto en la forma como en el fondo. Citemos también a Calixte Beyala en *Mujer desnuda, mujer negra*, donde la heroína lleva una contienda *vaginocrática* contra el encauzamiento del placer femenino en las sociedades excluyentes, como la machista. Podemos también echar una mirada hacia Pauline Réage, *Histoire d'O*, en la que notamos una narración del «cuerpo-sexo, sexe, bouche, anus», y en la que el *cuerpo-sexo* y el *verbo* se convierten en vehículos ideológicos⁵. A partir del segundo feminismo en las postrimerías del siglo XIX, la crítica feminista mantuvo una línea naturalista y radical, preconizando en sus reclamaciones una expresión propia, independiente y completamente libre de la órbita masculina⁶.

La línea naturalista perseguida por la corriente feminista se aproxima a la de la segunda generación de oro de la literatura española, la del siglo XIX, con figuras insignes como Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas *Clarín* o Emilia Pardo Bazán. Estos últimos se hicieron famosos por el *detallismo escritural* entendido como la característica primordial de toda creación literaria. De igual manera, Bentley y Mekuy recurren a un artificio literario parecido, pero en el ámbito expresivo, en su caso. La expresión, como se ha visto antes, aparece tan cruda, libre e incluso «impúdica» para el falocentrismo y la racialización colonial que participa claramente de la doble voluntad de-constructivista protagonizada por las heroínas. En otras palabras, las *actrices* de las novelistas expresan firmemente su derecho a la «obscuridad», la por-

⁵ Estos dos últimos ejemplos van referenciados en Bernard Bienvenu Nankeu (2017).

⁶ La obra de Kate Millett (2010), Shulamith Firestone (1976), Elaine Showalter (1977 y 1979), Gayle Rubin (1986), Gerda Lerner (1990), Béatrice Didier (1981), Celia Amorós (2010 a y b), Alina Reyes (2005), Simone de Beauvoir (1949), Guerra Cunningham (1981), María Luisa Bombal (2003), Isabel Allende (2009), y muchas otras lo apuntala.



nografía, la «inmoralidad» como derechos naturales de todos los seres humanos, sea cual fuere su sexo/género. Este derecho a lo «obsceno», pornográfico e «inmoral» es un medio de reivindicación del derecho a una *sexualidad des-censurada* del doble corsé cultural particularmente para la mujer –re-acciona contra los sistemas falócrata y colonial–, pero también para las antiguas colonias. Y el arma verbal aquí des-censurada a través de una lingüística erográfica desenfrenada arroja luz sobre una ruptura de los códigos psicomorales y psicomentales y los tabúes establecidos por la falocracia y la cristiandad, pues saltan el obstáculo moral. De tal modo que, de la primera sujeción fálica, surgió una mujer revolucionaria cuya vida entera estaba dedicada a romper las amarras inútiles que habían limitado sus pasos durante milenios.

Así, aunque aparece en grados distintos, la lingüística de las mujeres narradoras desempeña una doble meta. No solo permite la progresión del relato, sino también se convierte, ella misma, en actante del mismo para incidir mejor en él. El *verbo lingüístico* resulta *des-censurado* en las tres narraciones. Materializa la voluntad guerrillera, la valentía o aun la exasperación de las tres narradoras-protagonistas. En otros términos, esta minuciosidad descriptiva revela, una vez más, la intención «impertinente» de las heroínas para con la moral patriarcal que las encierra. Cuestionan repetidamente el paradigma erótico cristiano/machista y sus salidas atrevidas y estreptosas connotan una ausencia de miedo a todas las represalias, una firmeza enraizada abismalmente. Representa también una voluntad de afirmación y de mostración cuya meta es evidenciar el lado velado, «maravilloso» y sobre todo subjetivo del tabú. Esta última entra en colisión con los principios religiosos vigentes respaldados por el poder dominante. De forma que esta letanía descriptiva forma parte del proyecto, ya formulado antes, de transgresión sistemática de los principios eróticos supuestamente «modernos»/fálicos. Esta concepción de la *lingüística verbal* como arma la vemos en Bataille (1997: 103), cuando apunta:

Las palabras groseras que designan los órganos, los productos o los actos sexuales, introducen el mismo rebajamiento. Esas palabras están *prohibidas*; en general está prohibido nombrar esos órganos. Nombrarlos desvergonzadamente hace pasar de la transgresión a la indiferencia que pone en un mismo nivel lo profano y lo más sagrado.

Y cuando examinamos la actitud de las tres protagonistas-narradoras respecto del lenguaje que promueven en sus narraciones, podemos observar muchas conexiones con el pensamiento bataillano acerca del mismo. En ellas, lo «grosero» supera la transgresión para ingresar en la indiferencia total de la «decencia» vigente en el lenguaje.

CONCLUSIONES

Estas pocas líneas nos han permitido arrojar luz sobre la profunda tensión erográfica que rige el *verbo* femenino en las novelas objeto de análisis: *El cuarto mundo*, *El llanto de la perra* y *La rendición*. A lo largo de la deconstrucción, se quita



paulatinamente el velo que encubre el *verbo* femenino hasta que se libra totalmente de las coartadas que obstaculizan su andadura libre. El *verbo* se convierte, pues, en arma o recurso narrativo de cara a implementar el deseo transgresivo de las heroínas. Mediante la escenificación del feminismo decolonial, el sofisticado tinglado lingüístico de las mujeres narradoras desempeña una doble función, aunque el grado de expresividad no consigue homogeneizarse plenamente: por un lado y, como suele hacer, la expresión verbal permite la progresión de la diégesis; por otro lado, se convierte, ella misma, en actante de esta última, a efectos de incidir mejor en ella. De modo que el *verbo* femenino instrumentalizado se deshace de las trabas «sexistas» que durante decenios han venido ahogando a la mujer año tras año, y aparece *des-censurado* en las erografías investigadas. En otra formulación, las novelistas ponen «relajada» e inequívocamente el sexo «crudo», «grosero» y desenfrenado en palabras, a través de sus heroínas, no por conformismo ni simple querer, tampoco lo hacen para convertir sus relatos en pornogramas, sino que su meta es dar a conocer la ideología revolucionaria que queda invisibilizada detrás del tejido textual. En ellas, se ve un cuestionamiento hondo de la infraestructura sexista, especialmente un parámetro bisagra que protagonizó activa e innegablemente su erección y perennación —el *logos*—, que durante más de 2500 años quedó como propiedad exclusiva del varón. A través de esta teatralización de la expresividad sexual femenina emancipada, la mujer pone en entredicho, invalidando la «soberanía» autoproclamada y de larga duración que mantuvo el varón sobre dicho *logos*. Haciéndolo, se compromete en la búsqueda desapasionada de la realidad histórica, sin dejarse equivocar por aseveraciones a-críticamente asumidas o culturalmente construidas. Dicho esto, mediante un diálogo histórico entre épocas diferentes, las novelistas reivindican el derecho de la mujer a la «obscenidad» en la oralidad, desgajándose de las teorías fálicas que operan en contra. Así es como la literatura oralmente pornográfica investiga la remodelación de los comportamientos humanos y, por consiguiente, de la sociedad entera.

RECIBIDO: agosto de 2020; ACEPTADO: abril de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ALLENDE, Isabel (2009): *La isla bajo el mar*, Barcelona: Random House Mondadori, S.A.
- AMORÓS, Celia (2010a): «La dialéctica del sexo de Shulamith Firestone: Modulaciones feministas del freudo-marxismo», en Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, tomo II, Madrid: Minerva. 69-105.
- AMORÓS, Celia (2010b): «Feminismo y multiculturalismo», en Celia Amorós y Ana de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, tomo III, Madrid: Minerva. 215-264.
- BATAILLE, Georges (1987): «Les Larmes d'Éros. Dossier des Larmes d'Éros, Dossier de L'Érotisme. Notes—L'Érotisme». *Œuvres complètes X*, Paris: Gallimard.
- BATAILLE, Georges (1997): *El erotismo*, Barcelona: Tusquets Editores.
- BEAUVOIR, Simone de (1949): *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard.
- BENTLEY, Toni (2014): *La rendición*, Buenos Aires: Tusquets Editores.
- BEYALA, Calixthe (2004): *Mujer desnuda, mujer negra*, Barcelona: Tusquets editores.
- BOMBAL, María Luisa (2003): Lucía Guerra (comp.), *Obra completa*, Santiago: Andrés Bello.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- BRULOTTE, Gaétan (1998): *Œuvres de chaires: figures du discours érotique*, Paris: L'Harmattan et Les presses de l'Université de Laval.
- DIDIER, Béatrice (1981): *L'écriture femme*, Paris: PUF.
- DUSSEL, Enrique (1977): *Filosofía ética de la liberación III. Niveles concretos de la ética latinoamericana*, Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- ELTIT, Diamela (1988): *El cuarto mundo*, Buenos Aires: Planeta, Biblioteca del Sur.
- ESCOBAR, Arturo (2004): «Mundos y conocimiento de Otro modo. El Programa de Investigación Modernidad/colonialidad», *Tábula Rasa*. Bogotá. 1. 51-86.
- FIRESTONE, Shulamith (1976): *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista*, Barcelona: Kairós D.L.
- FOUCAULT, Michel (1976): *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*, Paris: Gallimard.
- FOXLER, Ana María (1988): «Me interesa todo aquello que está a contrapelo del poder». Entrevista con Diamela Eltit. *Suplemento Literatura y Libros*. 273, Santiago: Impresiones y Comunicaciones. 4-5. URL: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78833.html>; 26/06/2017.
- GUERRA CUNNINGHAM, Lucía (1981): «Reflexiones sobre la novela femenina», *Hispanérica* 28. 29-39.
- LELEU, Gérard (1997): *Le traité du désir*, Paris: Flammarion.
- LEMUS, Jorge (2001): «Sexismo en el lenguaje: mitos y realidades», *Memorias del Encuentro de la Red Centroamericana de Antropología*, San Salvador: Asociación Salvadoreña de Antropología. 195-225.
- LERNER, Gerda (1990): *La creación del patriarcado*, Barcelona. Crítica.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1985): *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona: Planeta Agostini.
- LO DUCA, Giuseppe (1970): *Historia del erotismo*, Buenos Aires: Siglo veinte.
- MEKUY, Guillermina (2005): *El llanto de la perra*, Barcelona: Plaza y Janés.
- MILLETT, Kate (2010): *Política sexual*, Madrid. Cátedra.



- NANKEU, Bernard Bienvenu (2017): *La figure de l'enseignant collaborateur dans l'érographie contemporaine*.
URL: https://pdfs.semanticscholar.org/9874/be3e24186711b43f20096490fb149ca23831.pdf?_ga=2.29543423.1101883935.1582257177-1232362402.1582257177; 23/03/2020.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española* (23.ª edición), Madrid: Espasa.
- REYES, Alina (2005): *Sept Nuits*, Paris: Robert Laffont.
- RUBIN, Gayle (1986): «El tráfico de mujeres: notas sobre la Economía Política del sexo», *Revista Nueva Antropología*. VIII. 30. México. 95-145.
- SHOWALTER, Elaine (1977): *A Literature of their Own*, New Jersey: Princeton University Press.
- SHOWALTER, Elaine (1979): «Toward a feminist poetics», en P. Rice y P. Waugh (eds.), *Modern literary theory. A reader*, London: Edward Arnold.
- WHORF, Benjamin Lee (1956): «The relation of habitual thought and behavior to language», en J.B. Carrol (ed.), *Language, thought and reality: selected writings of Benjamin Lee Whorf*, Cambridge: MIT Press. 134-159.



EL ESPÍRITU OLÍMPICO EN OCCIDENTE DESDE SUS ORÍGENES EN GRECIA Y LOS JUEGOS OLÍMPICOS DE TOKIO (1964-2021)

María del Pilar Garcés García
Universidad de Valladolid

RESUMEN

Dada la importancia que ha adquirido el deporte en la sociedad actual y la relevancia futurista que han alcanzado los Juegos Olímpicos de Tokio 2021, el presente estudio se propone centrar su atención en el deporte y las olimpiadas como fenómeno literario y artístico en Japón analizando las principales connotaciones del imaginario japonés en contraste con Occidente. La presentación del trazado histórico-literario en relación con el tema del deporte y las olimpiadas a lo largo de la historia de la literatura supone la constatación de la ingente cantidad de arquetipos que pueden encontrarse en el siglo XXI. Todo ello pone de manifiesto, al menos cualitativamente, la importancia del deporte como tema literario, mitológico y artístico entre 1964 y 2020, en los cuales trataremos de centrar nuestra visión crítica y analítica, destacando las principales habilidades literarias utilizadas para inmortalizar este mundial evento, ritualizado desde la época grecolatina. Realizaremos también un análisis del sentido literario y filosófico de las olimpiadas y del atleta olímpico como personaje en la antigüedad occidental y de las olimpiadas y el atleta en la antigüedad nipona, rescatando la evolución ritual y literaria hasta el siglo actual.

PALABRAS CLAVE: olimpiadas, deporte, literatura, Japón y Occidente.

THE OLYMPIC SPIRIT IN THE WEST FROM ITS ORIGINS IN GREECE
AND THE TOKYO OLYMPICS GAMES (1964-2021)

ABSTRACT

Given the importance that sport has acquired in today's society and the futuristic relevance that the Olympic Games in Tokyo in 2021 have achieved, this study proposes to focus on sport and the Olympics as a literary and artistic phenomenon in Japan, analyzing the main connotations of the Japanese imaginary, in contrast to the West. The presentation of the historical-literary layout in relation to the theme of sport and the Olympics throughout the history of literature supposes the verification of the enormous amount of archetypes that can be found in the 21st century. All this highlights, at least qualitatively, the importance of sport as a literary, mythological and artistic subject between 1964 and 2020, period on which we will try to focus our critical and analytical vision, highlighting the main literary skills used to immortalize this world event, ritualized since the Greco-Latin era. We will also carry out an analysis of the literary and philosophical meaning of the Olympics and of the Olympic athlete as a character in Western antiquity and of the Olympics and the athlete in Japanese antiquity, rescuing the ritual and literary evolution until the current century.

KEYWORDS: Olympics, sport, literature, Japan and the West.



LOS ORÍGENES DE LOS JUEGOS OLÍMPICOS EN OCCIDENTE

El barón de Coubertin (1863-1937) tenía una idea muy clara de lo que debía comportar la educación: el entrenamiento de la mente y del cuerpo tal y como lo concibieron los antiguos griegos, que tenían como ideal la perfección del cuerpo, el espíritu competitivo y la superación individual. En la Francia que le tocó vivir a Charles Pierre de Frédy, barón de Coubertin, la idea de introducir en el plan de estudios académico la educación física no era algo que se contemplara. El aristócrata francés, fundador del Comité Olímpico Internacional en 1894, mostró durante toda su vida un gran interés por el papel que debía jugar el deporte en la educación de los jóvenes. Para convencer a las autoridades galas de que la educación física era vital en la preparación de la juventud, organizó un viaje a Inglaterra en 1883, donde visitó, entre otros, el colegio de Rugby, que había introducido el deporte en su plan de estudios en 1850. Para el barón, «el deporte organizado puede generar fortaleza moral y física» (Coubertin 1970).

Su concepto del deporte se basa en la idealización del espíritu de los antiguos Juegos Olímpicos griegos, cuyo origen es de culto al dios Zeus. Olimpia, santuario de la deidad, era una ciudad situada en el Peloponeso donde se celebraban las competiciones deportivas para festejar al dios del Olimpo. Parece ser que es en el año 776 a.C. cuando tienen lugar los primeros Juegos Olímpicos, pero no hay fuentes que confirmen esta fecha, ni literarias ni arqueológicas. Durante 12 siglos se siguieron organizando los juegos cada cuatro años hasta que Teodosio los prohibió en el año 393 d.C. porque el cristianismo consideraba que debía darse culto al espíritu y no al cuerpo, además de condenar la organización de los juegos por juzgar que no eran sino la prolongación de prácticas religiosas paganas.

En la antigua Grecia lo importante era ser el vencedor, llegar el primero, ser el mejor y alcanzar la gloria. Solo el ganador recibía como premio una corona de olivo y los segundos o terceros no tenían ningún tipo de reconocimiento, lo que contrasta con el lema de los modernos Juegos Olímpicos, *citius, altius, fortius* (más rápido, más fuerte, y más alto), que hace referencia al espíritu de superación que debe guiar a todos los deportistas, por lo que se deduce que lo importante no es ganar, sino participar. Fue el fraile dominico francés fray Henri Didon, educador amigo de Coubertin, el que utilizó este famoso lema que aparece en el frontispicio de su colegio, Alberto Magno de París. Sería en 1894, en el primer congreso olímpico, cuando se adoptó este lema para los juegos.

Si bien el término «deporte» no aparece en el vocabulario griego, ya que en general lo hemos tomado prestado del inglés *sport*, que a su vez procede del latín *deportare* (destierro, llevar fuera de la ciudad) y semánticamente fue trasladando su significado a salir al campo, respirar aire fresco, distraer la mente y hacer ejercicio, el vocabulario deportivo actual sí deriva de palabras griegas como «atleta» - *athletes* (el que compite por un premio), «estadio», «disco», «hipódromo», «gimnasio» - *gymnasion* (lugar donde se hace ejercicio desnudos).

Los Juegos Olímpicos griegos únicamente organizaban competiciones en las siguientes disciplinas: *dialus* (una carrera alrededor de un estadio), *dolichos* (una



carrera de mayor distancia, probablemente dos vueltas a un estadio) y *pentatlón* (una combinación de cinco pruebas: carrera a pie, lanzamiento de disco, lanzamiento de jabalina, salto de longitud y combate de lucha). El *pancracio*, posteriormente, fue otro evento competitivo y consistía en una combinación de lucha y boxeo. Los juegos se celebraban cada cuatro años en verano. Los atletas se inscribían a título individual, no representaban a un estado, y eran evaluados por unos jueces que tenían que comprobar que cumplían los cinco requisitos: ser griegos, ser hombres libres, hijos legítimos de padres griegos, no estar privados de derechos de ciudadanía por haber cometido algún delito y haberse entrenado durante un período de diez meses antes de la prueba. A partir del año 724 a.C. algunos atletas corrían desnudos durante la competición y se entrenaban sin protección en los genitales (Pastor 2008). Durante los primeros siglos los participantes de los juegos eran personas que pertenecían a la aristocracia y el deportista competía sin ánimo de lucro, solo lo hacía para demostrar que era el mejor. Llegar a la perfección en el deporte requería mucho tiempo y dinero, y esto solo se lo podía permitir la clase alta, si bien es cierto que, a partir del siglo VII, con la aparición de los hoplitas, el deporte se democratizó y se entrenaban deportistas de las clases bajas. Lo cierto es que los vencedores olímpicos acababan siendo venerados como héroes en los que confluían la historia y la leyenda. Algunos deportistas célebres eran también hombres cultos como Milón de Crotona, que fue discípulo de Pitágoras y en cuya casa murió el matemático. En cuanto a la presencia femenina en los juegos, hay que resaltar que mientras que en Atenas no participaban de forma activa, sí lo hacían las mujeres de Esparta, que entrenaban para competir públicamente en las modalidades de carrera, lucha, lanzamiento de disco y jabalina, pugilismo, natación y equitación. En Olimpia las jóvenes tenían un festival propio, los Juegos Hereos, en honor de la diosa Hera, que también se celebraban cada cuatro años, pero tenían prohibido participar en los Juegos Olímpicos, ni como deportistas ni como espectadoras, excepto en las competiciones hípcas como propietarias de caballos.

En cuanto a la relevancia que tenía el deporte en la Grecia antigua, es importante reseñar que, además de ser el deporte una manifestación pública en un espacio abierto tan del gusto de los griegos, supone también una preocupación por mantener un equilibrio entre la perfección del cuerpo y la intelectual, es decir, la *kalokagathía*. Sin embargo, la educación de la juventud griega no siempre tuvo presente esta doble perfección. Podemos decir que los Juegos Olímpicos tuvieron una edad de oro, donde los deportistas victoriosos eran héroes, que finaliza con la guerra del Peloponeso, cuando los sofistas imponen un modelo educativo en que prima el cultivo del intelecto por encima del cuidado del cuerpo. A esto se añade que los deportistas ya no son aristócratas que pueden dedicar su hacienda y su dinero a la preparación física, sino que los deportistas se profesionalizan, ganan dinero con esta actividad y compiten, no ya representándose a sí mismos, sino representado a las ciudades y estados. Más adelante, con Filipo de Macedonia se produjo una transformación de la cultura griega y esto repercutió en los Juegos Olímpicos, ya que adquirieron una dimensión universal, convirtiéndose en unos juegos panhelénicos en los que competían deportistas de ciudades de Egipto, Siria o Macedonia, siendo el propio Filipo uno de los participantes de los juegos. Los juegos eran el lugar de



encuentro de políticos que diseñaban sus alianzas, de artistas que mostraban sus habilidades artísticas y de comerciantes que hacían sus negocios aprovechando la presencia de los espectadores. Durante el Imperio romano algunos emperadores se interesaron por los juegos, como Nerón, que participó en los juegos en la competición dramática y en las carreras de cuadrigas y carros. Sin embargo, los juegos ya no volvieron a tener la aureola heroica de los primeros tiempos y esto, unido al desprecio del cristianismo por este tipo de espectáculos, hizo que los juegos desaparecieran con Teodosio I en el año 394.

Curiosamente, cuando Coubertin se empeña en resucitar los Juegos Olímpicos dotándolos de una dimensión internacional para fomentar la práctica del deporte en las instituciones académicas, escoge el lema latino *mens sana in corpore sano*, que había sido utilizado por John Hulley en su gimnasio de Liverpool (Young 2005). Hulley fue un gran defensor de la importancia del ejercicio físico y llegó a organizar el primer gran festival olímpico en 1862 en Liverpool. Al barón este lema le pareció muy apropiado, ya que reflejaba las cualidades que debían desprenderse de una buena educación: el ejercicio físico era beneficioso para mantener un espíritu virtuoso. La cita latina, sin embargo, no hace referencia al beneficio que tiene el deporte en el espíritu, ya que cuando Juvenal compone sus sátiras utiliza esta frase para aludir a otra cuestión bien distinta. En la sátira x, 356, el escritor cristiano dice: *Orandum est ut sit mens sãna in corpore sãnõ*, aludiendo al hecho de que los cristianos deben rezar por cuestiones importantes como tener un cuerpo y una mente sana, y dirigir sus plegarias a un solo Dios.

LOS ORÍGENES DE LOS JUEGOS OLÍMPICOS EN JAPÓN

Por la misma época del barón de Coubertin en Japón aparece un hombre con objetivos idénticos a los del aristócrata francés: introducir el entrenamiento físico como parte integral de la educación japonesa. Kanõ Jigorõ (1860-1938), profesor y director de la Universidad de Educación de Tokio, es quizás más conocido como el inventor del deporte del *jūdõ*, una forma de combate sin armas que combina elementos de *koryû bujutsu* con técnicas destinadas a llevar el tradicional arte marcial a la era moderna (Amdur 2007). Kanõ estaba muy preocupado con la modernización de Japón, y para él la educación física era un tipo de instrucción esencial en la formación de la juventud japonesa. No tenemos que olvidar que Kanõ vive en plena época Meiji (1868-1912), un período de expansión para Japón, que entra a formar parte de la esfera internacional con muchos problemas internos, ya que la sociedad feudal japonesa no está preparada para cambiar su forma de vida de la noche a la mañana. Por eso las ideas de Kanõ sobre la educación suponen para el país nipón, por una parte, un tipo de formación más completa y universal, y por otra parte, un respeto a la cultura japonesa con la práctica del arte marcial autóctono.

Este educador japonés comparte ideales con Coubertin, aunque el francés va más allá y desea impulsar la educación física de manera global, defendiendo la actividad deportiva como parte esencial del desarrollo cultural y humano a nivel



internacional. Por eso su empeño en poner en marcha un tipo de competición internacional que motivara a los países a preparar a sus deportistas en niveles altos de exigencia en resultados deportivos. Es importante subrayar que, durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX, Europa sufre una tremenda transformación política, económica, social y educativa, que tensiona las relaciones entre los países y entre las clases sociales. Por eso Coubertin defiende su visión global del deporte como una oportunidad para minimizar las tensiones entre los países e intentar buscar la paz a través de la competición deportiva, que a su vez mejora la educación de los individuos, pues los conduce a intentar superarse física, intelectual y moralmente. Su idea fue apoyada sin reservas por los movimientos por la paz en el mundo, y en 1896 se lleva a cabo la primera olimpiada moderna en Atenas con la participación de 14 países (entre los que no figuraban ni España, que debutó en 1900, ni Japón, que lo hizo en 1912), 241 atletas masculinos (ninguno femenino) y nueve deportes. Desde este momento los Juegos Olímpicos han seguido celebrándose cada cuatro años (con algunas excepciones) y solo se han suspendido en tres ocasiones debido a los dos grandes conflictos bélicos mundiales: en 1916, 1940 y 1944. Esto no quiere decir que todos los encuentros olímpicos se celebrasen con el espíritu con el que Coubertin los había concebido, ya que fueron muchas las ocasiones de tensiones políticas, raciales y económicas que ensombrecieron algunas actuaciones. Por eso, la suspensión de los juegos en Tokio en el año 2020, debido a la pandemia mundial, constituye una excepción turbadora que nos remonta a esos años de conflicto bélico en los que el espíritu olímpico se desvaneció. Sin embargo, hay un consenso mundial de unanimidad excepcional que incita a seguir con este espíritu de competición que simboliza la posibilidad de paz en un contexto de superación individual y de trabajo en equipo, representando a los diferentes países del mundo.

En 1909, durante una sesión del Comité Olímpico, se conocen, por fin, Kanō y Coubertin, pero no será hasta las Olimpiadas de Estocolmo de 1912 cuando Kanō pase a formar parte del Comité Olímpico Internacional (COI), convirtiéndose en el primer representante asiático, así como fundador del Comité Olímpico Japonés (JOC), del cual fue su primer presidente entre los años 1911 y 1921. Este educador japonés había introducido el *jūdō* como parte de la educación de los jóvenes japoneses y convenció a Coubertin de que ese deporte debía formar parte de la competición olímpica. Sin embargo, no será hasta las olimpiadas de 1964 cuando el *jūdō* entró a formar parte de los Juegos Olímpicos.

Al igual que en Grecia, en Japón los deportes de la antigüedad compartían una serie de características comunes que los hacen diferentes a los deportes tal y como los conocemos en la actualidad (Gutmann 2001: 3). En primer lugar, muchos de los deportes antiguos tenían su origen en los rituales religiosos que se llevaban a cabo para celebrar festivales religiosos en los santuarios sintoístas y en los templos budistas por todo Japón. Sin embargo, intelectuales japoneses apuntan que, aunque este rito tiene su origen en las ceremonias religiosas, anteriormente provenía de un rito agrario (Wakamori 1963: 35) en el que las mujeres realizaban una danza ante el emperador para pedir lluvia (Kaneda 1999: 114). Uno de los festivales más famosos es el que aún tiene lugar en el santuario de Kamigamo en Kioto, llamado *karasuzumo*, en el que se representa la lucha divina que tuvo lugar en Japón en los tiempos



antiguos, tal como lo recoge el *Kojiki* (712) (registro de las cosas antiguas), el libro más antiguo existente en japonés, que relata la creación del mundo y varios mitos y leyendas de Japón. Una de las leyendas es la famosa batalla entre el dios *Takemikazuki* (dios del trueno y dios del sable), enviado por la diosa *Amaterasu* (diosa del sol) para pacificar Japón. El dios de la tierra *Okuninushi-no Mikoto*, aceptó que el país se cediese a los dioses del cielo con la condición de que sus hijos estuvieran de acuerdo con su decisión, pero *Takeminakata* fue el único hijo de *Okuninushi-no mikoto* que no quiso entregar el país a los dioses del cielo, por lo que tuvo que enfrentarse a *Takemikazuki*. Vencido en la lucha, *Takeminakata* no tuvo otro remedio que aceptar que la tierra fuera gobernada por los dioses del cielo, y este combate sería el origen del sumo (Paz Gutiez 2006).

En segundo lugar, los deportes de la antigüedad, como el *yabusame* (tiro con arco a caballo), admitían únicamente a hombres de las clases altas, mientras que hoy en día es fundamental que cualquiera que tenga las cualidades necesarias para practicar un deporte pueda hacerlo. Este deporte, por ejemplo, no tiene un origen religioso, sino guerrero. Eran los señores más hábiles los que destacaban en la guerra y se llevaban los honores los que se ejercitaban en esta práctica que luego se convirtió en deporte. Es a partir del siglo xvi, cuando los portugueses generalizan el uso de las armas de fuego en Japón (Brown 1948: 240), que el tiro con arco pasa de ser una forma de combatir en la guerra a una competición deportiva y una ceremonia religiosa. No es que los japoneses no conocieran las armas de fuego, ya que China había introducido en el país vecino un tipo de arma de fuego muy básica llamada *teppō* (cañón de hierro), que consistía en un tubo metálico sin gatillo ni visor cuyo uso no fue muy extendido. Sin embargo, la introducción de los arcabuces por los portugueses en el siglo xvi (Cabezas 1994) supuso un cambio en la manera de guerrear (Howell 2009). La tercera característica es que en el deporte actual existe una burocratización excesiva que va desde niveles locales hasta la organización de los Juegos Olímpicos, pero en la antigüedad los deportes carecían de este tipo de estructuras de gestión. La especialización sería la cuarta característica que diferencia los deportes en la antigüedad, ya que algunas prácticas como el tiro con arco o el manejo del sable procedían directamente de habilidades en la guerra o eran cualidades especiales derivadas de una profesión. El caso del sable (aunque la traducción que se hace de esta arma japonesa suele ser «espada», dicha traducción no es correcta, ya que la espada japonesa, *Nihontō*, es generalmente curva, por lo que la traducción correcta en español sería «sable») merece un capítulo aparte, puesto que esta arma en Japón llegó a ser una de las más célebres. Nitobe (1969), en su afán por trasladar la cultura del *bushidō* (el camino del guerrero) japonés a Occidente, compuso un libro en inglés de carácter propagandístico en 1905, *Bushido: The Soul of Japan*, definiendo el sable como «el alma del samurái». Sin embargo, el *bushidō* es un código formulado por Yamaga Sokō (1622-1685), un pensador del período Tokugawa o Edo (1603-1868), que justificó la pervivencia de los samuráis en una época de paz, en la que ya no eran tan necesarias las habilidades guerreras, como servidores de un señor con un alto sentido del *giri* (deber), el cual implica ejercitarse en unos valores morales excelsos (Varley 2000: 208). En la mitología japonesa los sables eran más importantes que los rayos o las flechas de los dioses griegos,



romanos o nórdicos, ya que en la mitología de la casa imperial japonesa se cuenta que, cuando la diosa del sol, *Amaterasu*, envió a su nieto a presidir el archipiélago de Japón, le dio tres regalos divinos conocidos como los Tres Tesoros Sagrados o *Sanshu no Jingi*, y que consisten en una espada llamada *Kusanagi no Tsurugi*, una joya o collar de joyas, *Yasakani no Magatama*, y un espejo, el *Yata no Kagami*. Se dice que estos tres objetos representan las tres virtudes primarias de Japón: el valor (la espada), la sabiduría (el espejo) y la benevolencia (la joya). El instante en que los príncipes japoneses se convierten en emperadores es cuando reciben los Tesoros Sagrados (Hanso 1928: 63). Por eso el 1 de mayo de 2019 el príncipe Naruhito recibió los Tres Tesoros en una ceremonia a la que solo tuvieron acceso unos pocos privilegiados, como algunos sacerdotes sintoístas, políticos destacados y miembros varones de la Familia Imperial. Estos tesoros son objetos que no se pueden mostrar al público, y solo en algunas noticias que retransmitió la televisión nipona de ese evento, se pudo contemplar parte de los tesoros envueltos en una tela morada. Por seguridad, se suelen guardar por separado en tres lugares diferentes del archipiélago japonés. Como estos objetos forman parte de la leyenda, la ubicación exacta de los mismos no está confirmada. Sin embargo, popularmente se afirma que la espada se encuentra en el Templo Atsuta en Nagoya, la joya en Kōkyo (el Palacio Imperial) en Tokio y el espejo en el Santuario de Ise en Mie.

La quinta característica es la de la reglamentación. En los deportes actuales hay un sinnúmero de normas que son revisadas anualmente, pero en los juegos antiguos las normas apenas variaban de año en año. La sexta característica es la importancia de lo cuantitativo. Hoy en día todo depende de los números, pero en la época antigua era más importante el camino del autoperfeccionamiento, tal y como lo demuestra la cantidad de textos que se publicaban sobre este tema, que conseguir romper marcas (Nomikos 2021: 83). La obsesión que tenemos hoy día por batir récords era algo totalmente inimaginable en la época antigua.

Los Juegos Olímpicos de 1912 fueron significativos para Japón, aunque el Gobierno no apoyó la iniciativa de enviar atletas a Estocolmo. Sin embargo, Kanō se había forjado una voluntad de hierro y no cejó en su empeño creando una organización propia, *Dai Nippon Taiiku Kyokai* (asociación educación física del gran Japón) (Imamura 1970), para poder financiar el viaje de los dos únicos atletas que compitieron en Estocolmo. La actuación de los deportistas nipones fue muy pobre y Kanō comprobó allí que había mucho por hacer para que los japoneses llegaran al nivel del resto de competidores internacionales. En las olimpiadas de Los Ángeles en 1932, aunque los japoneses temían no ser muy bien recibidos por la invasión japonesa de Manchuria en 1931, lo cierto es que tanto su determinación como su exquisito comportamiento les merecieron las simpatías de sus anfitriones. Además, esas olimpiadas supusieron un gran avance tecnológico para Japón, que consiguió ser el único país en retransmitir con la NHK las olimpiadas siguiendo un modelo en semidirecto (*jikkan hoso*), ya que el comentarista iba al estadio y veía el evento deportivo, luego un coche lo llevaba a una emisora y allí recreaba la competición. Su relato se enviaba por cable a San Francisco y a través de una transmisión de onda corta se transmitía a Tokio. Todo un esfuerzo tecnológico que se vio culminado en las olimpiadas de 1964 con la retransmisión de las olimpiadas en color. A partir de



este momento Japón fue ganando confianza en sí misma como nación que podía competir con los mejores, y en 1940 presentó su candidatura para organizar las olimpiadas, y aunque Helsinki parecía una candidatura más apropiada, Tokio se las ingenió para vencer. El comité olímpico contaba con dos representantes japoneses, Kanō y el conde Soyeshima Michimasa, pero hacía falta un tercer candidato y se nombró a Tokugawa Iesato, hijo adoptivo del último *shōgun* (título que ostentaba el jefe de Estado durante el Japón feudal), Tokugawa, Yoshinobu, que llegó a ser director del comité organizador (Hashimoto 1992: 76).

Por desgracia, estos fueron los segundos Juegos Olímpicos que hubo que cancelar por problemas políticos, aunque Kanō no llegó a experimentar ninguna humillación ni decepción porque murió antes de una neumonía, en 1938, después de haber defendido magistralmente la candidatura de Tokio en unas circunstancias bélicas muy complicadas.

LAS OLIMPIADAS EN LAS LETRAS JAPONESAS

El movimiento olímpico y todo lo que suponen los Juegos Olímpicos han supuesto temas de inspiración que tanto políticos como artistas han utilizado para crear narrativas potentes que enardecen espíritus y levantan pasiones que favorecen el nacimiento o fortalecimiento de un espíritu nacional que se enorgullece de competir al máximo nivel y de vencer. Los Juegos Olímpicos suponen una ventana a través de la cual se puede observar el progreso de una nación y la precepción que se tiene de ella en el resto del mundo. Los escritores encuentran en los Juegos Olímpicos un tema fundamental para describir y narrar el complejo mundo de las emociones y muchos escritores japoneses han desempeñado este papel de observadores de la realidad olímpica y de su conversión a narrativas sugerentes. Una de las primeras narraciones japonesas de los Juegos Olímpicos fue la novela que llegó a ser un *bestseller*, *Orinposu no Kajitsu*, *The Fruits of Olympus* (1940), obra de Hidemitsu Tanaka (1913-1949), atleta japonés que compitió en remo y cuyo éxito no descansa en el relato de una historia de sufrimiento, resiliencia y victoria, ya que él mismo fue un perdedor en los Juegos Olímpicos, sino que su popularidad se basa en el tipo de historia que cuenta a bordo del barco que traslada a los deportistas japoneses de Japón a EE. UU. y la decepción que sufre por no poder estar con la chica de la que se enamora en el barco, ya que las relaciones están prohibidas, y por su incapacidad para expresarse y para combatir la angustia que siente al tener que participar en unos juegos en los que no se siente suficientemente preparado, cuestionando la manera espartana en la que ha sido entrenado. Esta sensación de impotencia y de debilidad en comparación con las fortalezas de los demás atrajo a los jóvenes japoneses, que vieron en la novela su propia impotencia y decepción. Tanaka, además, fue un discípulo aplicado de otro novelista, Dazai Osamu (1909-1948), que le dio muy buenos consejos para culminar su novela. A su vez Dazai sentía adoración por el gran escritor japonés Akutagawa Ryunosuke (1892-1927), cuyo nombre sirvió para denominar los premios literarios más importantes de Japón, y ambos hombres tuvieron un final trágico, ya que ambos culminaron sus vidas suicidándose, hecho que



influyó mucho en Tanaka, que también acabó quitándose la vida. La obra de Akutagawa rezuma aversión a la naturaleza, a la que describe como un poder irracional, salvaje y dominante que supone un desafío constante a la racionalidad humana. Es famosa su descripción de la vida como unas Olimpiadas organizadas por un grupo de lunáticos (Tsuruta 1999).

El poeta japonés Yaso Saijō (1892-1970), que estuvo presente en los Juegos Olímpicos de Los Ángeles, describió su experiencia en las olimpiadas en un artículo que publicó en el periódico aseverando que los Juegos Olímpicos de Berlín fueron simplemente una obra de teatro en la que Hitler tenía el papel de actor principal y los atletas eran meros secundarios. También menciona que el poeta alemán Franz Söndinger, que recibió la medalla de oro en la competición artística de las olimpiadas de Berlín con su poema «Der Läufer» (El Corredor) (Söndinger 1939), se acercó a él y le dijo que le encantaría poder ir a los juegos de Tokio a escribir poesía igual que Yaso había hecho en Berlín pero que, por desgracia, probablemente no iba a poder hacerlo, ya que tanto Alemania como Japón seguramente estarían inmersos en una olimpiada particular de artillería y de armas automáticas. Por desgracia su pronóstico se cumplió. Yaso Saijō es, hoy en día, un poeta japonés muy conocido, sobre todo por el poema *Tomino no Jigoku* (El infierno de Tomino) (1919), que circula por las redes de internet como un poema maldito que quien lo recita en voz alta sufre una tragedia. Fue un poeta significativo en su época que estudió en la Sorbona y siguió la huella simbolista de Paul Valéry, con quien mantuvo una buena amistad.

Una vez que la guerra estalló, hubo que esperar unos años hasta que Japón pudo volver a formar parte de los Juegos Olímpicos, ya que hasta 1951 no se firmó el tratado de paz de San Francisco, que puso fin a la ocupación japonesa, y al año siguiente se envió de nuevo una delegación de atletas nipones a los juegos de Helsinki de 1952. Desde ese instante, Japón deseó ser sede de los juegos por lo que significaba para el país volver a ser aceptado en la arena internacional desde el punto de vista político, económico y social. Japón necesitaba ser reconocido como un país capaz de estar entre los más grandes e influyentes de la esfera mundial, de ahí que en 1959 en Múnich, se volvió a presentar la candidatura de Tokio para organizar los juegos, compitiendo con ciudades como Detroit, Viena y Bruselas. Finalmente, Tokio salió vencedora y se convirtió en la primera ciudad asiática en organizar los Juegos Olímpicos. Aunque ya se había estado preparando para recibir los juegos en 1940, Tokio había sufrido varias vicisitudes, ya que la II Guerra Mundial fue una guerra de destrucción masiva que supuso la pérdida de millones de seres humanos y de infraestructuras. A esto Japón añade su desmoralización total al perder la guerra después de sufrir enormemente con los efectos devastadores de la bomba atómica.

Sin embargo, todas estas desgracias fueron el acicate definitivo para que Tokio resurgiera de sus cenizas y construyera los trenes más rápidos y modernos del mundo, que se pusieron en funcionamiento tan solo 10 días antes del comienzo de los juegos. Una de las infraestructuras más novedosas fue la construcción del *Nippon Budokan*, a menudo abreviado simplemente como *Budokan* (casa de las artes marciales), un estadio cubierto situado en Chiyoda, Tokio, obra del arquitecto japonés Mamoru Yamada, que iba a ser reutilizado en las olimpiadas del 2020. Su estructura es impresionante, con un techo que evoca la ladera del monte Fuji coronada



por una esfera de oro. Además, se construyeron hoteles y se intentó acondicionar la ciudad para recibir a miles de atletas y miembros del comité olímpico y, aunque no se escatimaron esfuerzos, algunos muy criticados porque se expulsó a parte de la población más pobre para dar una imagen de limpieza y poder económico, Tokio no pudo ofrecer alojamiento a todas las personas que llegaron a la capital nipona, y se llegaron a ofertar más de 1445 camas en casas particulares y en barcos atracados en el puerto de Harumi. Esta situación sirvió de pretexto literario y cinematográfico en EE. UU. para contar historias de Japón desde el país del sol naciente, como lo es la duodécima novela de Ian Fleming, *Solo se vive dos veces*, que se publicó justo en 1964, año en el que casualmente también muere el autor de la novela que retrata a un James Bond en sus horas más bajas. 007 acaba de perder a su mujer, asesinada por su gran enemigo, y el famoso espía del MI6 se dedica a apostar y dilapidar su dinero jugando en casinos, emborrachándose y convirtiendo su vida en un caos absoluto. Para salvarle de sí mismo, M decide enviar a James Bond a Japón a una misión. Ian Fleming había viajado a Japón en 1962 para documentarse para su novela. En aquel año le sirvieron de guía el periodista y fotógrafo japonés Torao «Tiger» Sato y el reportero australiano Richard Hughes, que había vivido en Japón en los años 40 y había sido espía del MI6. Ambos fueron la inspiración de los personajes que aparecen en su novela y posteriormente, en la película de 1967 que lleva el mismo nombre, y cuyo guion fue adaptado al cine por Roald Dahl. En el libro de Fleming no hay descripciones exhaustivas sobre Japón, pero sí una pequeña introducción con algunas palabras en japonés para invitar al lector a conocer más en profundidad este país que entonces resultaba exótico y muy hospitalario. El final de la película ofrece a Bond (Sean Connery) la oportunidad de permanecer en Japón apadrinando a un niño japonés y convirtiéndose él mismo en el compañero sentimental de la madre del niño. Otra película que describe muy bien el ambiente que se vivió en Tokio en el año olímpico es *Apartamento para tres* (1966), una comedia que relata las peripecias del industrial inglés sir William Rutland (Cary Grant), cuando llega a Tokio en viaje de negocios y se encuentra con que la ciudad está abarrotada por la masiva afluencia de turistas con motivo de los Juegos Olímpicos, por lo que le resulta imposible encontrar alojamiento, así que se las compone para compartir apartamento durante unos días con una compatriota británica que tiene un apartamento en Tokio y ha puesto un anuncio en la Embajada para buscar compañeros de piso. Junto a ellos se aloja un miembro del equipo olímpico de Estados Unidos. Tan solo se trata de una comedia divertida que tiene como escenario Tokio durante los juegos y no plantea ningún tema en profundidad, aunque supuso un gran escaparate en el mundo occidental de algunos estereotipos japoneses como su hospitalidad y su modernidad.

Todo esto contrasta con la literatura japonesa que se produce en el momento y que muestra la crisis social y psicológica de una nación que ha sufrido enormemente en la guerra, y que tiene que recuperarse rápidamente para adaptarse a una modernidad totalmente nueva y desconcertante para la población. No podemos olvidar que Japón no hacía mucho que había dejado atrás un largo período de aislamiento. La era Meiji, la época en la que Japón entra tímidamente en la modernidad, comienza en 1868 y, en tan solo un siglo, con una guerra devastadora por medio, Japón emerge ante el mundo como una gran potencia tecnológica con un



pie en el futuro. Para los que contemplaron Japón por primera vez en 1964, este país les resultó increíble, por su capacidad de armonizar tradición y modernidad en tan poco tiempo. Japón pasó de ser un país desconocido a un país de moda y que, en muchos aspectos, competía y aventajaba a Occidente.

Pero este esfuerzo de cara al exterior también supuso una crisis interna notable, desde un punto de vista psicológico y de identidad nacional. Los japoneses sentían la necesidad de volver a definirse, de saber quiénes eran en este nuevo orden mundial, y esto llevó a los intelectuales japoneses a poner en cuestión qué papel debía jugar Japón, tanto en el prisma nacional como en el internacional. Mientras que en el lado competitivo de las olimpiadas de 1964 Japón se identificó con la victoria del equipo femenino de voleibol, en el ámbito literario se publicaron novelas, algunas de ellas germen de futuros premio Nobel de literatura, que hablan de crisis y pérdida de identidad japonesa.

En su página web, *The Olympians, 1964-2020*, Roy Tomizawa nos habla de una interesante colección de artículos recopilados por Kodansha en *A Literary Writers' Record of the Tokyo Olympics (Tokyo-Olympic-Bungakusha ni Yoru Tokyo Gorin Zenkiroku)*, en la que participaron algunos de los autores más famosos del país escribiendo sobre las Olimpiadas de 1964. Entre los autores destacan Mishima Yukio, Agawa Hiroyuki o Ariyoshi Sawako, y lo que es más sorprendente de sus comentarios, aparte de ponderar la hazaña del equipo japonés femenino de voleibol, apodado «The Oriental Witches», que se hizo con el oro frente al equipo soviético (en unos juegos en los que este deporte es admitido como especialidad olímpica), es que se destaca sobre todo la feminidad, la dulzura y la compostura que mostraron las mujeres del equipo, epítome de lo que debía constituir la esencia de una mujer japonesa. La descripción que hace Mishima del equipo es una metáfora de un local japonés atendido por mujeres que se esmeran en servir a sus clientes. Mishima hace comentarios tales como:

Kasai (la capitana del equipo) es una anfitriona maravillosa, ya que se da cuenta casi instantáneamente de si los vasos de los invitados (se refiere a sus rivales) se están vaciando o si alguno de los invitados tiene los músculos rígidos y se ocupa de eso ofreciendo un servicio impecable (VV.AA. 2015: 6).

Incluso Ariyoshi, una novelista muy activa en sus novelas luchando por temas sociales como el sufrimiento de los ancianos (*Los años del crepúsculo*, 1972), el medioambiente y la contaminación (*La compleja contaminación*, 1975) o el papel de la mujer en la sociedad (*El río Ki*, 1959 o *La esposa del Médico*, 1966), elogia la compostura femenina que mantiene el equipo japonés, que preconiza que estas mujeres llegarán a ser perfectas esposas:

Las atletas japonesas no han olvidado la elegancia de las mujeres japonesas. Fue una batalla dura y el sudor se desparramaba por el suelo. Tan pronto como lo notaban caer, limpiaban el piso con un paño. Era un espectáculo bonito de ver. En mi interior las aplaudía pensando que serían maravillosas esposas cuando se casaran. Creo que su actitud en el juego también causó una buena impresión de nuestro país. Eran señoritas de buenos modales (VV.AA. 2015: 15).



Aunque tanto Mishima (Tomizawa, 2019: 235) como Ōe mostraron un gran entusiasmo por los Juegos Olímpicos y la hazaña del equipo femenino de voleibol, las obras que publicaron en ese año tratan de temas que tienen que ver con la búsqueda de la identidad y la crisis personal y nacional de un Japón que se debate entre la modernidad y la tradición. Así, Mishima, que se suicida seis años después de las olimpiadas, publica en 1964 *Seda y conciencia* (*Kinu to meisatsu*), una historia sobre la huelga que tuvo lugar en la fábrica de seda Omi Kenshi, cerca de Kioto, en 1954, que duró 106 días y que supuso un importante momento histórico para un Japón cuya economía dependía fuertemente de la exportación de la seda para financiar al ejército y para importar y construir buques de guerra en la era Meiji, y que ahora se veía fuertemente afectado por la especulación del mercado internacional. El título de la novela de Mishima nos recuerda el dicho japonés *Kinu to gunkan* (Seda y barcos de guerra), que hace referencia a una época de poder y orgullo japonés que se desquebró con la derrota de la II Guerra Mundial y las consecuencias de pueblo vencido que tuvo que vivir Japón. La novela es un retrato realista de la situación de la empresa japonesa, que pasa de un modelo paternalista a un modelo económico donde los sindicatos, los bancos y la relación entre el patrón y el obrero hacen tambalearse un sistema de jerarquías rígidas, autoritarias y respetadas. Aunque el libro no tuvo éxito de público, y aunque Mishima había pedido al traductor americano, John Nathan, que la tradujera a inglés, este se negó a traducirla porque le pareció más interesante traducir la novela de Ōe *Una cuestión personal*, que también se publicó en ese año. El relato de Mishima es un testigo fidedigno de la situación agónica que vivía la sociedad japonesa, que tenía que mostrar al mundo una cara amable y dinámica mientras internamente se torturaba por tener que desprenderse de sus rasgos japoneses en favor de un reconocimiento internacional.

La novela de Ōe Kenzaburō, premio Nobel de literatura en 1994, aunque está basada en la traumática experiencia que vivió el escritor cuando su hijo nació con un problema cerebral y la angustia que vivió antes de decidir someter a su hijo a una operación, también nos habla de la manera en la que la sociedad se enfrenta a sus heridas. El protagonista de la novela, Bird, es un profesor que tiene que enfrentarse a un hijo con una malformación y no sabe cómo hacerlo. La novela es asimismo una metáfora de una nación con muchas cicatrices aún sin sanar y que tiene que renovarse por completo para estar a la altura de las circunstancias, pues, al fin y al cabo, los Juegos Olímpicos eran una oportunidad única para demostrar al mundo que Japón podía enfrentarse a una situación dramática y salir victorioso.

Kawabata Yasunari publicó en 1965 *Lo bello y lo triste*, su última novela antes de recibir el premio Nobel de literatura en 1968 y antes de su suicidio en 1972. En esta novela el protagonista, un famoso escritor, Oki Toshio, decide proponer a una amante que tuvo hacía tiempo, Otoko, reencontrarse para escuchar los sonidos de las campanas de los templos de Kioto en año nuevo. El encuentro entre ambos y la relación de amor-odio por el abandono de Oki cuando Otoko dio a luz a una niña que murió poco después de nacer es asimismo una metáfora de la intrincada interconexión entre los viejos tiempos y los nuevos, entre tradición y modernidad y cómo el inflexible paso del tiempo hace que tengamos que adaptarnos con mayor o menor agrado y resiliencia.



Por último, Abe Kōbō publica en 1964 *El rostro ajeno*, una obra que utiliza el accidente que desfigura la cara de un cirujano plástico y su empeño en reconstruirla para recuperar a su mujer, que no puede soportar contemplar su cara desfigurada, como metáfora del cambio que se le impone a Japón y su despegue tecnológico. La obra es una profunda reflexión sobre las consecuencias que puede tener el abuso de la tecnología en el individuo y la enajenación que puede producir en una sociedad que se ve empujada a una carrera frenética por dar una imagen de modernidad que no le da tiempo a asimilar.

Como conclusión de este análisis sobre el espíritu olímpico, desde sus orígenes tanto en Grecia y el mundo occidental como en Japón, bien como un ritual de veneración a los dioses, bien como excelencia de una habilidad bélica, podemos inferir que ha habido una evolución similar en Occidente y en Japón en cuanto al concepto de destreza deportiva y ritual religioso y en cuanto a la característica elitista que solo permitía participar en estos juegos a aquellos pertenecientes a las clases altas, pero difiere en cuanto al protagonismo individual que adquiere en Grecia el participante olímpico, ya que en Japón el éxito deportivo era comunitario y no había un individuo que se llevara los honores. Asimismo, desde sus orígenes, los Juegos Olímpicos griegos y las competiciones deportivas japonesas servían de espacio público para mantener relaciones políticas, estratégicas, comerciales y culturales en un ambiente pacífico y ameno. Esta característica continuó a lo largo del tiempo y hoy en día los Juegos Olímpicos siguen siendo ese espacio en el que los países pueden establecer estrategias mundiales en un escenario de competitividad deportiva y relación fraternal. Por eso también era necesario indagar en la otra cara de los Juegos Olímpicos. Por una parte existe toda una producción literaria sobre los Juegos Olímpicos de Tokio de 1964, que mostraban al mundo un país moderno, en el que la tecnología había dado un salto de gigante, pero la sociedad mostraba otro tipo de sentimientos, mucho más difíciles de clasificar, ya que la organización de estos juegos supuso cambios estructurales en las grandes ciudades, que no siempre eran beneficiosos para la población, y por otra parte la literatura producida en Japón por autores japoneses de la época evidencia que la sociedad aún no estaba madura para el espectacular salto que el país nipón había dado en la escena internacional. Esta reflexión nos deja una vía abierta para analizar y comprender lo que pueda ocurrir en los próximos Juegos Olímpicos que serán organizados por Japón en 2021.

RECIBIDO: enero de 2021; ACEPTADO: abril de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- AMDUR, Ellis (2007): *Koryū. Escuela Antigua. Ensayos sobre las tradiciones marciales japonesas*, Shinden Ediciones S.L.
- BROWN, Delmer (1948): «The impact of Firearms on Japanese Warfare, 1543-98», *The Far Eastern Quarterly* vol. 7, n.º 3: 236-253.
- CABEZAS, Antonio (1994): *El Siglo Ibérico de Japón. La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*, Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- COUBERTIN, Pierre de (1970): *The Olympic Idea. Discourses and Essays*, Laussane: Editions Internationales Olympiques.
- FLEMING, Ian (1978): *You only Live Twice*, London: Vintage Books.
- GUTTMAN, Allen y Lee THOMPSON (2001): *Japanese Sports A History*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- HANSO, Tarao (1928): «Symbols of Sovereignty are Treasured Gifts from Sun Goddess», *Enthronement of the one hundred twenty-fourth Emperor of Japan*, Tokyo: Japan Advertiser.
- HASHIMOTO, Haruo (1992): *Nihon supotsu hososhi*, Tokyo: Taishukan shoten.
- HOWELL, David (2009): «The Social Life of Firearms in Tokugawa Japan», *Japanese Studies* 29 (1): 65-80.
- IMAMURA, Yoshio (1970): *Nihon taiikushi*, Tokyo: Fumaido.
- JESSAMYN, Abel (2015): *The international Minimum. Creativity and Contradiction in Japan Global Engagement, 1933-1964*, Hawai: University of Hawai'i Press.
- JUNCO, Tahara (1992): «Count Michimasa Soyeshima and the Cancellation of the XII Olympiad in Tokyo», *International Journal of the History of Sports* 9, 3 December: 467-472.
- KANEDA, Erin (1999): «Trends in Traditional Women's Sumo in Japan», *International Journal of the History of Sport* 16, 3 September: 113-119.
- KÖBŌ, Abe (1964): *The Face of Another*, trans. Dale Saunders, New York: Borzoi Book.
- MISHIMA, Yukio (1998): *Silk and Insight*, trans. Hiroaki Sato, London and New York: Routledge.
- NITŌBE, Inazo (1969): *Bushido: The Soul of Japan*, Rutland: Charles E. Tuttle.
- NOMIKOS, Constantine (2012): *Voices of Early Modern Japan*, California: ABC-CLIO.
- ŌE, Kenzaburō (1969): *A Personal Matter*, trans. Joan Nathan, New York: Grove Press.
- PASTOR MUÑOZ, Mauricio, Miguel VILLENA POSADA y José AGUILERA GONZÁLEZ (eds.) (2008): *Deporte y olimpismo en el mundo antiguo y moderno*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- PAZ GUTIEZ, Eduardo de (2006): *Sumō. La lucha de los Dioses*, España: Shinden Ediciones Aixa.
- SAWAKO, Ariyoshi (1975): *Fukufu Osen (The Complex Contamination)*, Tokyo: Shinchosha.
- SAWAKO, Ariyoshi (1982): *The River Ki*, trans. M. Tahara, Ohio: Japanese Women Writers.
- SAWAKO, Ariyoshi (1995): *The Twilight Years*, trans. M. Tahara, Ohio: Japanese Women Writers.
- SAWAKO, Ariyoshi (2004): *The Doctor's Wife*, trans. M. Tahara, Ohio: Japanese Women Writers.
- SONDINGER, Franz (1939): *Der Läufer*, Hamburg: Hauswedell.



- TOMIZAWA, Roy (July, 14, 2017). URL: <https://theolympians.co/2017/07/14/japans-team-the-1964-olympics-womens-volleyball-team-part-4-japans-great-novelists-reflect-on-the-oriental-witches/>. (Recuperado el 5 de diciembre de 2020).
- TOMIZAWA, Roy (2019): *1964. The Greatest Year in the History of Japan*, Honolulu: Lioncrest.
- TSURUTA, Kinya (1999): «The Defeat of Rationality and the Triumph of Mother “Chaos”: Akutagawa Ryūnosuke’s Journey», *Japan Review* núm. 11. Published by International Research Centre for Japanese Studies, National Institute for the Humanities.
- VARLEY, Paul (2000): *Japanese Culture*, Hawai’i University of Hawai’i Press.
- VV. AA. (2015): *Tokyo-Olimpic-Bungakusha ni Yoru Tokyo Gorin Zenkiroku*, Tokyo: Kodansha.
- VV. AA. (2009): *Budō: The Martial Ways of Japan*, trans. Alexander Bennett, Tokyo: Keirin Nippon Budokan Foundation.
- WAKAMORI, Tarō (1963): *Sumō ima mukashi*, Tokyo: Kawade shobō shinsha.
- YASUNARI, Kawata (1996): *Beauty and Sadness*, trans. Howard Hibbett, New York: Vintage International.
- YOUNG, David (2005): «Mens Sana in Corpore Sano? Body and Mind in Ancient Greece», *The International Journal of the History of Sport*, 22, 1: 22-41.



«MARÍA LUISA VILLALBA» Y *LA TARDE*

Juana González González
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El presente trabajo trata de dar a conocer los inicios como periodista de María Rosa Alonso, concretamente su colaboración con el periódico *La Tarde*. Tenía veinte años cuando con el seudónimo de «María Luisa Villalba» se atreve a escribir artículos periodísticos. A comienzos del siglo xx estaba mal visto que una señorita escribiera en los periódicos, por eso para evitar «encontronazos», principalmente con su madre, decide ocultar su verdadera identidad. Después se pasa a situar a la joven escritora en el contexto histórico de las primeras décadas del siglo xx, se hace una comparación con María Joaquina de Viera y Clavijo, que en el siglo de la Ilustración también realizó labores no esperables en la época para la condición femenina y que comparte varias similitudes con la periodista. Se habla del periódico *La Tarde*, de su historia y de cómo la confianza que puso Víctor Zurita, director del diario vespertino, en la estudiosa joven fue decisiva para que se iniciara una fructífera relación profesional. Además, se hace una clasificación temática de los artículos, en la que se da un pequeño resumen con algunas valoraciones personales de todos y cada uno siguiendo el orden cronológico.

PALABRAS CLAVE: María Rosa Alonso, periodismo, *La Tarde*.

«MARÍA LUISA VILLALBA» AND *LA TARDE*

ABSTRACT

The present work focuses on the first steps of María Rosa Alonso as journalist, specifically her collaboration with the newspaper *La Tarde*. At that time, she was only twenty years old and she dared to write articles under the pseudonym «María Luisa Villalba». At the beginning of the 20th century it was frowned upon for a woman to write in the journals, and in order to avoid problems, principally with her mother, she decided to silence her true identity. Later this work deals with the young writer in the historical context of the first decades of the xxth century, with a comparison with María Joaquina de Viera y Clavijo, a woman who during the Enlightenment also carried out works that, at the time, were unexpected for the feminine condition. Her life shares several similarities with the journalist. We focus on the newspaper *La Tarde*, its history and how the trust that Víctor Zurita, director of that evening journal, placed in the young scholar was decisive for the beginning of a fruitful professional relationship. We present a thematic classification of her articles, in which we include a brief abstract with some personal assessments, always following the chronological order.

KEYWORDS: María Rosa Alonso, journalism, *La Tarde*.



1. INTRODUCCIÓN. EL CONTEXTO HISTÓRICO

María Rosa Alonso (1909-2011) escribió bajo el seudónimo de «María Luisa Villalba», desde su primer artículo publicado en *La Tarde* el 29 de enero de 1930 hasta el 5 de febrero de 1933. Debido a las gestiones que realizó para poner en marcha el Instituto de Estudios Canarios, por el que tanto había luchado, su verdadera identidad quedó al descubierto. Para Eliseo Izquierdo la época en la que publica bajo este seudónimo constituye «un capítulo fundamental de su vida de escritora, acaso el más genuinamente periodístico, el de más combatividad y el de mayor carga política e ideológica, con el que se labró, celando siempre su identidad, un prestigio muy sólido, al que la Guerra Civil y la posguerra inmediata pusieron sordina» (VV.AA. 2010: 375).

Para entender mejor esta actitud de María Rosa Alonso, vamos a situarnos en el contexto histórico del tercer decenio del siglo xx en Canarias. Ya desde finales del siglo xix, se venía respirando un aire de cambios en cuanto a la mujer dentro de la sociedad: la izquierda aceptó de una forma muy suave la necesidad del voto femenino, mientras que la derecha defendía un tipo de mujer sin capacidad de razonar por sí misma. La realidad era que la mujer necesitaba al marido para tomar cualquier tipo de decisión y, si era soltera, dependía del padre o de los hermanos.

Diputadas como, por ejemplo, Clara Campoamor lograron el voto para las mujeres, la Ley del divorcio llegó en 1932 y la Ley del aborto solo se llevó a cabo en Cataluña. La diputada Victoria Kent luchó por una mejora del nivel educativo, sobre todo en lo que concernía a la escolarización de las niñas; lo anterior trajo como consecuencia un aumento considerable del número de estas en las aulas. En Canarias, la llegada de la II República constituyó un gran avance en la cultura, la sociedad y la política, que convergieron en una reforma de la educación y en una modernización ideológica. Se empezó a luchar para aminorar las altas tasas de analfabetismo, el caciquismo político y las duras condiciones de vida de una población eminentemente rural (Alonso de la Vega 2019). Veamos lo que nos dice María Rosa Alonso sobre esta evolución:

Después comenzaron las mujeres a estudiar. Primero carreras estimadas por los caballeros «muy femeninas» como las de Farmacia o Filosofía y Letras; luego de una manera lenta, las mujeres se atrevieron con Derecho, Medicina (¡qué escándalo!); enfilaron todas o casi todas las fuentes del saber humano y las hay hasta fiscales: ¡el colmo! [...] De lo que se trata es de trabajar en lo más conveniente y, además de la suerte, juega un gran papel en su elección la inteligencia, preparación y laboriosidad del sujeto que trabaja. Nunca he sido «feminista» y mis lectores lo saben, desde que vengo escribiendo, pero sí me parece justo que, en códigos, trabajos, derechos y deberes seamos los humanos todos iguales, que todos seamos sujetos, pero no que unos (o que unas) sean objeto (el caso más ostensible es el de la prostitución) o «segundo sexo». Vamos a jugar sin trampas de que «la reina eres tú» y cositas así. De libertad no se habla. Libertad no tiene mucha, hoy día casi nadie. La libertad, en general, no se da. La libertad se gana (Alonso 2009: 203-209).



2. DOS PIONERAS

Hasta la época en que empezó a escribir María Rosa Alonso muy pocas mujeres habían destacado en la sociedad isleña, quizás una de las primeras guarda algunas similitudes con nuestra periodista. Se trata de María Joaquina de Viera y Clavijo (1807-1819), hermana del ilustrado canario por antonomasia José de Viera y Clavijo (Fraga 1985-1987: 319-333). También en el quehacer político y literario de María Rosa Alonso fue muy importante la influencia de su hermano, Elfidio Alonso Rodríguez (Rodríguez Padrón: 2005).

Ambas escritoras fueron pioneras en actividades que no realizaban las mujeres en su época: María Rosa Alonso se dedicó al periodismo, que hasta el momento estaba consagrado al mundo de los hombres. María Joaquina (Galván González 1999: 123-128) escribía poesía y algo de prosa, está considerada como la primera mujer escritora dentro de la tradición literaria canaria. Las dos, al ser solteras, tuvieron que cuidar a sus padres hasta su fallecimiento; además, María Joaquina se dedicó a cuidar de sus dos hermanos sacerdotes, por lo que se trasladó a vivir a Las Palmas, ya que ellos ejercían allí su ministerio.

Ahora bien, mientras que la familia Viera gozaba de una buena posición social y económica, la familia de María Rosa Alonso era humilde: su madre ejercía de maestra en Guamasa, aunque eran naturales de Tacoronte. Cuando nuestra escritora tiene once años se trasladan a vivir a La Laguna, donde cursa su bachillerato en el Cabrera Pinto, hoy Instituto de Canarias:

En el verano de 1927 aprueba en la Facultad de Derecho de la Universidad de la Laguna las asignaturas del primer curso, que entonces era común con Filosofía y Letras, su intención es ir a estudiar la carrera de Filosofía y Letras a Madrid, pero no puede realizar entonces ese proyecto (Martinón 2007: 9).

Sus condiciones económicas le impidieron seguir con sus estudios universitarios, por lo que tiene que trabajar muy duro para conseguir su sueño de ir a estudiar a la capital del Estado. Precisamente esta es la época de su relación con *La Tarde*.

María Joaquina era natural del Puerto de la Cruz, pero para ella fue crucial la época que vivió en La Laguna, donde tuvo «contacto con los ambientes ilustrados, y va a ser en este momento cuando comience a aprender y a ejercitar sus inquietudes artísticas» (Perera Santana 2019: 1). Otra etapa muy importante fue la que compartió con su hermano en Gran Canaria, que es cuando cultivará en mayor medida la poesía. Unido a la actividad literaria, también realizaba retratos laicos de tipo escultórico en barro, actividad totalmente inédita en una mujer en el siglo XVIII: «sus obras de arte no llegaron al espacio comercial, pero le obligaron a tomar conciencia de los problemas artísticos, a pesar de que ella se consideraba “una mujer sin reglas de escultura”» (Palacios Fernández 2021: 1).

La relación entre ambas escritoras, aquí meramente apuntada, debe ser objeto de un análisis más profundo y objetivo de un próximo trabajo. Ellas marcaron un antes y un después en sus respectivas dedicaciones, en ambas había una gran vocación por las letras, pero su trayectoria creativa fue muy diferente. Para



María Joaquina, ni la escritura ni la escultura constituyeron su medio de vida; en cambio, para María Rosa Alonso el periodismo sí que fue una profesión, que compartió con la docencia.

3. LA TARDE

Para hablar de María Rosa Alonso y su relación con el periodismo, concretamente con el diario vespertino *La Tarde*, tenemos que tener muy presente que eligió el género periodístico que mejor se adecuaba a sus intenciones: el artículo de opinión. Era una forma de expresar sus ideas políticas y cualquier manifestación de índole cultural, de ahí que ella hablaba de su labor comunicadora como «periodismo cultural». Pero también lo hizo consciente de que era una dedicación no apta para mujeres, puesto que hasta el momento las escritoras canarias se habían dedicado, sobre todo, a la poesía. El principal escollo a sortear era el propio ambiente familiar, que al fin y al cabo es el reflejo de la sociedad, por ello emplea un seudónimo para que su madre no supiera de su actividad «tan poco femenina».

El periódico *La Tarde* salió a la calle el 1 de octubre de 1927, momento crítico de la historia del Archipiélago, pues acababa de dividirse en dos la provincia única de Canarias, que tenía, hasta entonces, por capital a Santa Cruz de Tenerife. Fueron sus fundadores don Víctor Zurita Soler, don Matías Real González y don Francisco González Viera. El diario se caracterizará desde sus comienzos por una defensa de los ideales e intereses tinerfeños, según palabras del profesor de la Universidad de La Laguna Julio Antonio Yanes Mesa:

Indudablemente, el proyecto más atinado de los años 20 fue el diario vespertino de Santa Cruz *La Tarde*. Nacido en 1927 tras la división provincial bajo la dirección de Víctor Zurita, el nuevo diario tinerfeño sintonizó tan acertadamente con su contexto, que a una línea editorial genuinamente informativa, y que servía a deshora de *La Prensa*, añadió el radical tinerfeñismo demandado en la Isla por el reciente «despojo», lo que, al unísono, lo catapultaron tras los pasos del diario de Leoncio Rodríguez. Con tales bases, en los años de la República era el segundo periódico de la Isla (Yanes Mesa 1998: 269-270).

También nos dice el doctor Yanes que la inmediata consolidación de *La Tarde* y su éxito empresarial se explicaron por el ingrediente tinerfeñista. Esta característica coyuntural supo dar a una línea editorial en la que, a su vez, primaba la información sobre el compromiso político. A lo largo de sus cincuenta y cinco años de existencia trató de mantener, siempre que le fue posible, el carácter de medio de información independiente. Fue un periódico pobre en recursos económicos, pero rico en iniciativas y en logros ciudadanos; tanto en la larga etapa en que fue dirigido por don Víctor Zurita como durante el tiempo en que lo dirigió Alfonso García-Ramos.

María Luisa Villalba fue, sin duda alguna, uno de los escasos ganchos con los que contó el periódico para ganarse la simpatía del público, dado que la joven bachiller, con su juventud, el hecho de ser mujer y las perspectivas rompedoras desde las



que planteaba sus propuestas encarnó, en una sociedad tan agraria y tradicional como es la isleña, la voz de la Nueva España que, con tantas esperanzas, nació bajo el ropaje republicano (VV.AA. 2010: 360-361).

No se olvide que la República trajo aires regionalistas hasta el entonces tinerfeñismo, defendido por la división provincial decretada en 1927. El profesor Yanes destaca cómo en las islas fue María Rosa Alonso la primera pluma femenina que apareció con regularidad en la tribuna periodística. Ella abordaba temas políticos y culturales que, hasta el momento, habían sido considerados patrimonio de los varones.

4. LOS ARTÍCULOS EN *LA TARDE*

En este apartado analizaremos los treinta y un artículos que se publicaron en *La Tarde* desde el 29 de enero de 1930 al 11 de julio de 1931. El análisis lo haremos siguiendo la temática que se trata en ellos.

4.1. PERIODISMO CULTURAL

Así llamaba María Rosa Alonso a su forma de hacer periodismo; ella era consciente del bajo nivel cultural que había en Canarias y quería aportar sus conocimientos académicos e ideas. Su empeño era que, sobre todo, la juventud adquiriera conciencia del trabajo a realizar, para que las islas fueran adquiriendo el lugar que merecían dentro del Estado español.

En su primer artículo, «En torno a los libros de la guerra» (29 de enero de 1930), empieza hablando de una novela fantástica, *La catástrofe*, de Nicolás Tassín. Dice que es muy fácil hacer una clasificación de las edades de la historia, ya desde este primer artículo demuestra su interés por los estudios históricos. Hace hincapié en la juventud que participa en el diario *El Sol*, y en su afán por buscar la verdad; pone como ejemplo los libros de la guerra, es decir, los que la juventud encuentra sinceros. Para demostrar lo anterior, habla de un ensayo, *Los que teníamos doce años*, de Ernesto Glaeser, que la ha conmovido fuertemente. En dicha obra se destaca la valentía de la juventud frente a la indignación de la masa burguesa. Acaba el artículo con una especie de himno, con el que anima a la juventud a enfrentarse a los que quieren la guerra, defendiéndose con las armas de la sinceridad.

«Las bibliotecas populares» (18 de octubre de 1930) nos cuenta como hay una biblioteca en Gijón, la Circulante, en la que destaca su catálogo con las correspondientes secciones. No puede evitar la pena de compararla con Tenerife, no solo en cuanto a las bibliotecas, sino a los demás estudios de «humanidades». Nombra a algunos investigadores, por ejemplo, a Rodríguez Moure, cita sus palabras en el prólogo al libro de Viana, donde critica el caciquismo y el espíritu mercantilista del pueblo isleño, pues los libros de asientos eran los únicos que les interesaban. Ella hace un llamamiento al milagro para que haya más preocupación por la cultura y los libros; pero duda mucho de que existan gentes preocupadas por esto.



En «Juliano y el presente» (5 de noviembre de 1930) dice que estamos en un momento de transición y compara la civilización antigua con la actual. Nombra a Juliano el Apóstata, que buscaba el escepticismo (según Unamuno) y que en el siglo IV fue, como Oscar Wilde en el XIX, «un griego a desatiempo». El Apóstata añoraba lo viejo porque lo acercaba a Grecia, adoraba más el atardecer que el mediodía esplendoroso, más el otoño que la primavera. Lo que a la joven periodista le queda claro es que una época no vuelve porque lo quiera un hombre, aunque este sea el emperador. Y toda esta historia de Juliano viene a cuento porque en ese momento de transición se intenta inyectar sueros vitales a regímenes de gobierno por galenos decrepitos. Ella cree que todo esto no es sino porque los Julianos piden angustiados el «milagro».

«Para *En Marcha*» (27 de marzo de 1931) nos da a conocer el periódico obrero que se hace en Santa Cruz, que se publica quincenalmente. A ella se lo pasa un trabajador y compara sus manos con las del joven, porque, como bien había dicho Azorín, ambas manos son las de «hacedor de obra». *En Marcha* tiene nombre bélico, de tropa; los obreros, a la vez que luchan, también beben vino y a ella le parece que demasiado. Reprocha a la prensa isleña que no nombre para nada este periódico de los obreros federados, afirma que este adjetivo suena muy mal a «los contratistas, autoridades, caciques, señoras gruesas, etc.». Continúa animando a los trabajadores de *En Marcha*. Hace una advertencia, parecida a la que hizo Ortega en Segovia, cuando dijo que no le dieran las gracias porque «nunca pido nada al que mucho estima, aun cuando mucho dar pueda».

En «De nuestro presente y porvenir» (16 de junio de 1931) comienza hablando de Ortega y Gasset y de su diálogo con el diario *El Sol*, a raíz de los conceptos orteguianos que aparecían en *Misión en la Universidad*. Esto da lugar a que María Rosa Alonso critique un periodismo poco pulcro, que se deja llevar por la «irritación biológica» y por otros defectos. Más adelante habla de Tenerife y de *La Tarde*, en el que ella ha pretendido crear una opinión contrastándola con otros sectores de prensa. Hace una encendida defensa de este periódico vespertino, recordando temas como la universidad o el regionalismo; con respecto a este último nombra a la revista *Cartones* y a García Cabrera. Y termina el artículo con una exhortación a los políticos, para que despierten y se dediquen a luchar por la región.

4.2. LA JUVENTUD

Quando escribió su primer artículo nuestra autora tenía veinte años, por lo que conocía muy bien las inquietudes propias de la edad. Ella se siente capacitada para dar consejos de cómo debe actuar la juventud ante la política, ya pudimos comprobarlo en su primer artículo, al hablar de los libros de la guerra.

En su segundo artículo, «Mirando al siglo XIX» (6 de febrero de 1930), dice que la juventud busca paz y serenidad, este deseo queda reflejado en el afán de dejar los nacionalismos y buscar el internacionalismo. Ella sigue defendiendo la paz frente a los desastres de la guerra, sobre todo los de las guerras civiles; pone como ejemplo a Unamuno con su lucha por defender sus ideales. Vuelve a hablar de la juventud

que se expresa en *El Sol* y termina el artículo haciendo un llamamiento a la comprensión, al trabajo y a la serenidad.

Las mismas ideas vuelven a aparecer en el artículo «Del problema del español: gobernantes y gobernados» (13 de abril de 1930), quinto del bloque, donde incluso vuelve a hablar de Unamuno como un intelectual que protestó por la dictadura de Primo de Rivera.

En «La juventud y la agricultura, I» (11 de agosto de 1930) nombra a los jóvenes del 27 que se dedicaron al terreno literario y artístico; mientras que España era llevada a la ruina, ellos se refugiaban en su religión gongorina. La juventud es por naturaleza vanguardista y toda vanguardia es batalladora. En el momento en que nuestra autora escribe el artículo, ella cree que la juventud debe intervenir en la política. Destaca la necesidad de que se trate todo lo que tiene que ver con la agricultura, puesto que esta solo es conocida por el campesino. Hay que crear la escuela rural de capacitación agraria, la juventud debe ir «al campo como anteriormente fue al arte y la literatura y como hoy intenta ir a la política». Jóvenes que teniendo sus propias tierras, en vez de estudiar para abogados, deberían estudiar para ser buenos agrónomos.

En «Don Antonio Lugo y Massieu, II» (12 de agosto de 1930) habla de este señor que dirige el periódico gratuito *El campo* desde hace quince años. También cita a don Amado Zurita, que pidió para don Antonio un premio, pero nadie le hizo caso. Tampoco atendieron a don Antonio G. Beltrán cuando escribió sobre campos agrícolas. Y en un alarde de ironía, habla de la cruz otorgada a un secretario de Estado por haber publicado el embarazo de la reina; por eso no le haría ninguna gracia que el nombre de don Antonio Lugo estuviera al lado del dicho secretario. Finalmente, se queja de que la gran cruz que tiene que llevar D. Antonio sea la de «la incompreensión isleña, donde todo se condecora con la indiferencia y el olvido».

En «Las dos oraciones» (18 de octubre de 1930), el título del artículo hace alusión a dos tipos de oraciones: por un lado, la de un seglar que canta a la libertad, don Niceto Alcalá Zamora; y la de un eclesiástico, que desde el púlpito alaba las excelencias de la Roma del papa. Habla de Ortega y de su idea de que España renacerá de las provincias o no renacerá. Dice que una vez pasados los días, aquellas voces también quedaron en el olvido; tal y como dijo Machado, «cae una monotonía de lluvia en los cristales». En Tenerife solo se puede confiar en la juventud, la que grita. Aunque también hay algunos sectores dignos con «deseos de civilidad, de regionalismo, de mirar al campo y dar la tierra a los que la surcan y la aman, de romper las ligaduras y las mordazas que anidan ya en muchos corazones».

4.3. CRÍTICA LITERARIA

Como buena estudiante y lectora que era, la crítica literaria aparece desde su primer artículo, ahí habla de los libros de la guerra con la finalidad de convencer a la juventud de que rechace los conflictos bélicos.

En su tercer artículo, «Mirando al siglo XIX, II» (10 de febrero de 1930), relaciona crítica e historia al hablar de la Revolución francesa y del liberalismo, al que



define como un valor puro y positivo del siglo XIX. En este contexto aparece la gran obra *Hernani*, que representa el decaimiento de la aristocracia de reyes absolutos. De la misma manera, acaba el auge de la tragedia apareciendo el triunfo de la plebe, de las masas, reflejado en el cambio de metro y rima de la poesía. Del siglo XIX destaca como positivos dos valores: el amor y el liberalismo puro.

En «Un libro de Gutiérrez Albelo» (23 de junio de 1930), llama la atención el subtítulo (*Escrito para La Tarde*), creemos que porque, hasta el momento, no había escrito ningún artículo dedicado en su totalidad a la crítica literaria. La escritora comienza hablando de la aparición de dos publicaciones: la revista *Cartones* y el libro *Campanario de la primavera*, de Gutiérrez Albelo. De la revista dice que no la ha podido conseguir, ya que es privilegio de una aristocracia, de una selecta minoría. Entre este grupo se encuentra el mejor poeta marino de Tenerife, el único que ha interpretado un sentido regionalista del mar: Pedro García Cabrera. Ella tampoco pertenece al círculo de amigos de Gutiérrez Albelo, pero ha leído su libro y le parece íntimo, donde el sentimiento desconcierta, en parte. Su autor, afirma nuestra crítica literaria, «... no es poeta canario, es poeta de Canarias, del interior, de lo íntimo, pero no del aislamiento autóctono, sino de lo interior e íntimo de cualquiera geografía». La relación entre Gutiérrez Albelo y María Rosa Alonso fue muy interesante¹, no en vano al año siguiente él le dedicó la poesía «La savia obscura» a María Luisa Villalba, que incluyó en su libro *Romanticismo y cuenta nueva* (1933: 217-218).

El siguiente artículo en publicar en *La Tarde*, el 30 de junio de 1930, también fue de crítica literaria: «En torno a la revista *Cartones*», a la que había nombrado en su anterior artículo. Al hablar de que el arte y la literatura no son recinto cerrado, nos cita una frase aparecida en un semanario político: «Todo hombre por humilde que sea tiene derecho a ser jefe del Estado». Dicha frase representa, para nuestra autora, la característica fundamental de la cultura: que toda persona puede llegar a ella; por eso aplaude la aparición de la revista *Cartones*. Nos habla de cómo en el siglo pasado en la escuela Normal de maestros, Luis de Zulueta se quejaba de que la juventud leía poco. María Rosa Alonso no está de acuerdo con esa afirmación y pone como ejemplo la aparición de esta revista. Hace un amplio comentario de los que participan en la publicación, pero destaca por encima de los demás autores a Pedro García Cabrera y a Carmen Jiménez.

«Motivos de un centenario», 12 de septiembre de 1930: la autora utiliza en este artículo un lenguaje muy rebuscado para referirse a *Hernani*, que representó el rompimiento con el pasado y supuso el nacimiento del Romanticismo; para Víctor Hugo simbolizaba el «liberalismo» en la literatura. Habla ampliamente del movimiento romántico en Francia y en España, que trajo consigo la Constitución de 1812 y sucesivas. En el artículo aparecen citados textualmente diálogos de *Hernani*. Hace

¹ Para entender mejor la relación entre estos dos escritores, es muy interesante el artículo de Rafael Fernández Hernández «María Rosa Alonso, vista por Emeterio Gutiérrez Albelo y Domingo Pérez Minik», en VV.AA. (2010): 213-230.



referencia al centenario 1830-1930, homenaja el nacimiento de un movimiento literario-histórico, que nada más nacía ya empezaba a morir. Hace una exaltación al triunfo social que nos queda de esa época, el triunfo del pueblo, termina con una frase muy poética: «Hacia un lado del horizonte, está inclinado el vértice rojo de nuestro corazón».

«Un libro de Valbuena Prat», 15 de junio de 1931: pide disculpas por haberse dedicado a las líneas políticas y no atender a este libro. Su autor fue catedrático de la Universidad de La Laguna, la que le debe mucho; en el momento de la publicación a comentar, el profesor está en la Universidad de Barcelona. La obra se titula *Literatura dramática española*, y la comentarista deja bien claro que Valbuena fue el animador de un grupo «que aireó nuestro infestado campo con esencias distintas y por entonces actuales». Dio a conocer la poesía canaria, sus trabajos fueron un punto de partida para sus seguidores. También hace alusión a un libro de Valbuena sobre la nueva poesía, que no ha llegado a Canarias, ella cree que, si dicho libro se hubiese publicado, habría tenido éxito de venta. A lo largo del artículo hace un resumen del contenido de la obra, alaba la cuidadosa edición y las ilustraciones hábilmente seleccionadas, que han constituido un éxito tanto para la editorial como para Valbuena Prat.

4.4. LA POLÍTICA

La política ocupó un lugar muy importante en la juventud de María Rosa Alonso. Empieza a escribir un año antes de la llegada de la II República, en sus artículos vemos reflejada la intensidad con la que vivió los vaivenes de la política del momento.

En primer lugar, tenemos su cuarto artículo, que ya desde el título nos deja evidencia del tema que va a tratar, «Interrogantes acerca de la política», publicado el 13 de febrero de 1930. Sigue con el tema de la juventud y la política, esta vez haciendo alusión a *La Gaceta Literaria*. Esta revista hizo una especie de encuesta entre la juventud, para saber su concepto de «política», pero los jóvenes no dieron respuestas claras. La periodista llega a la conclusión de que a la gente sí le interesa la política y hablar de ella; por ejemplo, Francisco Ayala siente la política como espectáculo y sobre todo como actuación, mientras que otros diferencian el hombre del artista. Sigue planteando muchas preguntas acerca de la política con sus inevitables elecciones, presentándose situaciones tan curiosas como cuando les preguntan a los agricultores por quién van a votar, y ellos dicen que por el amo; o cuando a los maestros se les dice que tienen que votar por el diputado que apoya el cacique. Y termina con una referencia poética: «¿Volverán... las oscuras golondrinas?...».

También tenemos un bloque de siete artículos con el título «Del problema español: gobernantes y gobernados», publicados entre marzo y abril de 1930. Todos tienen como eje central la política, pero en cada uno de ellos hay detalles muy interesantes.

En el primero, publicado el 24 de marzo, destacamos la referencia a artículos de Ortega y Gasset escritos en el 27, dedicados a la Constitución. Decía que,



según algunos, era mala porque se abusaba de ella, pero él creía que lo que pasaba es que se abusaba de ella porque era mala.

En el siguiente artículo, publicado el 27 de marzo, María Rosa Alonso sigue hablando de Ortega y de sus «clases abstractas» formadas por burócratas, intelectuales y financieros, que forman una minoría frente a la mayoría formada por el campesinado. Ella dice que en España no se supo hacer uso del sufragio universal, porque lo que sucedió es que cada elector vendió su voto al cacique de turno. En esto se resume el liberalismo español.

En el artículo del día 31 de marzo, sigue con Ortega. Hace referencia a las palabras del filósofo sobre el no cumplimiento de la Constitución de 1876, por lo que en España no ha habido Parlamento. La articulista dice que siempre se habla del pueblo, pero no se cuenta para nada con él; el pueblo, para tener derechos, tiene que contar con los deberes. En el último párrafo resume muy bien sus ideas: «¡Qué voluntad dichosa! Si la voluntad nacional no ha imperado es porque el pueblo no ha tenido ninguna».

En «Explotadores y explotados» (3 de octubre de 1930), la escritora cuenta la dura realidad de los obreros que hacen la carretera de El Tanque a Erjos; en contraposición, habla del señorito que pasea en su coche comprado con el dinero de «papá», que es el que explota a los trabajadores. Habla de la historia, teniendo en cuenta las teorías marxistas. Insiste, en contra de algunos teóricos, en que el pueblo no «pasa» del Gobierno. Al pueblo sí le importa la forma de gobierno porque si no, no habría socialistas, ni comunistas, ni anarquistas. Aunque al final es el dinero lo que importa, los que quedan son explotadores y explotados. Continúa haciendo alusión a una frase de cualquier encargado hacia los reclamos del trabajador: «Al que no le interesa que se marche». La anterior frase es similar a la de María Antonieta, cuando se le hablaba del pueblo hambriento de pan: «Si no tienen pan, que coman tortas!». Mas lo cierto fue que las “tortas” las tuvo que comer ella». Nótese la ironía de la periodista.

En «Ayer, hoy y el cacique» (20 de diciembre de 1930) comienza describiendo una habitación en la que hay muchos libros. A continuación, hay un diálogo entre un viejo, que tiene un gato, y un mozo; se trata de un cacique y un obrero en un día de huelga, el joven dice que los piquetes no le dejaron ir a trabajar. El viejo le reprocha el lenguaje que el carretero –tal es su profesión– emplea, al cacique le parece que el obrero sabe demasiado de sindicalismo y le censura que lea la prensa obrera. El trabajador se enfrenta al jefe, diciéndole que no va a trabajar ese día; el cacique, al no poder maltratar físicamente al joven porque este se fue a toda prisa, mata al gato con el bastón. El último párrafo es muy poético: «Mientras allá por la venta del Frasco, unos cohetes son luminosa tiza con la que unos agrietados dedos escriben “Liberación” en la negra y lejana pizarra de los cielos».

En «Ha terminado el siglo XIX» (22 de abril de 1931) inicia su artículo de una forma muy lírica haciendo referencia a Antonio Machado, a su deseo de que el alba quisiera entrar por el fondo de los sueños de los hombres del 98. Para ella, el sueño se ha cumplido y es la República, que está representada en prestigiosos intelectuales: Francisco de los Ríos, Albornoz, Largo Caballero..., es decir, el trabajo y la inteligencia, la decencia nacional organizada. Hace un repaso por los desastres



del XIX y los primeros treinta años del XX, un balance nefasto. Pero todo esto ha acabado, España entra a formar parte de la mejor categoría de las naciones europeas. Ella no pide la venganza, sino la serenidad y la justicia.

En «Un alto en la marcha y ¡adelante!» (25 de mayo de 1931) la periodista emplea un tono pesimista, al hablar de otros artículos cargados de ilusión sobre la República: «Pero los tinglados de la vieja farsa se construyen de nuevo»; dice que la España de 1931 hace una revolución de tipo viejo régimen europeo. Y se hace preguntas como: «¿Es esta la evolución que España –la “España vital” que José Ortega y Gasset ansiaba?». Al mes de la llegada de la República, ve como los gobernantes siguen comportándose como siempre, por lo que cree que el Gobierno no ha escuchado la voz del pueblo, cuando este ha irrumpido ansioso y fervoroso a pedir el cambio. Aunque nuestra autora mantiene la esperanza de que al gritar «¡Viva la Libertad!» se consiga esta y de que «el solar se fabrique con nuevos obreros y, sobre todo, con nuevos cimientos».

En «Socialistas en La Laguna» (11 de julio de 1931), a pesar de declararse en deuda con los socialistas laguneros, ella no quiere identificarse con ningún partido. Pero lo que sí le preocupa es que los obreros no se unan para reivindicar sus derechos y que, además, haya muchos que estén al lado de partidos que no los representen, cosa que le parece muy nefasta. Dice que en La Laguna se ha organizado el partido socialista, le parece que esta corriente, junto con la sindicalista y a la comunista, tienden al mismo fin: al mejoramiento de la clase obrera. Habla de que ningún partido burgués «llámese republicanos radicales, sociales, derechas, etc.», puede representar a los trabajadores. Estos, si son laguneros deben estar unidos a sus compañeros socialistas, ya sean de La Laguna, de Santa Cruz..., porque para ella más hermano es un obrero santacrucero que un burgués lagunero.

4.5. INSULARISMO/REGIONALISMO/CENTRALISMO

A pesar de que es un tema político, hemos preferido ponerlo en otro apartado, puesto que nuestra autora le dedicó bastante espacio a la preocupación que sentía por la división entre las islas.

En el primer artículo del bloque «Del problema español: gobernantes y gobernados», del 24 de marzo, habla del centralismo; en concreto, dice que solo los de Madrid están bien enterados de las cosas que pasan en el Parlamento. Por eso allí es donde únicamente se hacen elecciones «normales y auténticas».

El tercer artículo del bloque, del 31 de marzo: dice que hay que organizar al pueblo en torno a la gran comarca, no al municipio ni a la provincia. Según su teoría, se trata de unir nueve o diez grandes comarcas, es decir, a la región. Esta era la idea de Ortega y Gasset, que no llegó a terminar de darle forma. En conclusión, María Rosa Alonso se declara defensora del regionalismo, que ella ve así: «¡Cuán distinta sentimos Vasconia de Andalucía, Galicia de Cataluña, Canarias del resto de las regiones; nuestros problemas, indiosincracia, arte y aun cantos populares...!».

En el cuarto artículo del bloque, del 7 de abril, opina directamente de «autonomía regional»; cuando se refiere a «falsas elecciones» dice que el pueblo está



manipulado. No se puede pretender que un «rural» de Canarias elija a un diputado, para que en Madrid discuta acerca de temas de Derecho político o de una Ley de Instrucción pública. Ella dice que no quiere militar en afirmaciones gratuitas, pero que mientras que no se emprenda una gran reforma con miras a una autonomía regional, España no tendrá nunca un verdadero Parlamento.

En el correspondiente al 13 de abril habla de Santa Cruz y lo compara con Madrid. Por ejemplo, un vecino de Buenavista o Guía no elegiría para la capital con tanto conocimiento a un alcalde de Santa Cruz como lo haría un santacrucero. Cuanto más cerca un asunto, más claro se ve. Dicho ejemplo le sirve para reivindicar sus ideales de autonomía regional.

En el artículo del 14 de abril, sexto del bloque «Del problema del español: gobernantes y gobernados», trata el tema de las «minorías» y de que estas tienen el deber de transformar. Para lograr esas transformaciones están las escuelas, volviendo a reivindicar la autonomía regional, ya que las escuelas pueden sacar a las provincias de su «ruralismo». Pero primero hay que hacer una premisa-axioma con una autonomía regional, hay que borrar las líneas provinciales y encerrarlas en el marco de la región.

En el séptimo y último artículo del bloque, del 17 de abril, hace un llamamiento para que Canarias no se dedique a «esperar». Pide que se abandone esa pretendida «abulia», que es solo un cómodo mito. No se debe usar ese acostumbrado «Aquí no se puede hacer nada», porque hay que intentarlo con amor, fe y constancia. Insta a la Asociación de Estudiantes a seguir con sus cursos de conferencias, aunque ellos mismos deberían intervenir más a menudo. Habla de la posibilidad de hacer una revista, elogia al Círculo de Bellas Artes por su gran sentido cultural, y ella se considera romántica, ya que espera y cree en una España nueva.

En el artículo publicado el 8 de mayo con el título de «Otro voto que se pierde», presenta la dicotomía centralismo/provincianismo. Afirma que Madrid no tiene cultura propia, que cuando se viene de allí, no se aplica aquí lo aprendido; puesto que se recuerda con nostalgia lo vivido allá y se mira lo de aquí con indiferencia y desdén. La nueva orientación debe ir por sendas culturales, es aquí donde aparece el nombre propio al que está dedicado el artículo, don Salvador Quintero. Este proponía un centro de estudios tinerfeños—el germen del Instituto de Estudios Canarios—, pensando en el comercio de la isla, sin tener en cuenta ni la ideología ni la edad. María Rosa Alonso deposita su voto en la misma urna que el Sr. Quintero, aunque se pierdan en un recipiente donde los «culturales deseos provinciales» le han abierto el fondo.

«Autonomía» (9 de marzo de 1931) habla de la tradición religiosa de don Santiago, un magnífico predicador de Valle Guerra, este sacerdote, que escribe en *Gente Nueva*, es «un hombre al día». En su sermón habla de la península (Madrid, Cádiz), alude a damas de alcurnia, una que representa a la reina. El sacerdote hace un repaso a los desastres coloniales, ruega que respeten nuestra historia y que no nos manden aves de rapiña a destrozarnos: «que nos traten como hermanos y no como parias». La articulista termina con una reflexión sobre la autonomía, recordando las palabras de don Nicolás Estévez: «autonomía aislamiento celular dentro del organismo de la Nación». Dice que hasta ella ha llegado una pregunta formulada



en esos días: «¿Cómo se estructuraría Canarias, autonómicamente, dentro de un estado federal?».

4.6. LA EDUCACIÓN

En el artículo «Del problema del español: gobernantes y gobernados» (14 de abril), sexto del bloque, María Rosa Alonso nos dice que para que un elector vaya a votar debería haber pasado antes por la escuela primaria. La solución sería el carácter gratuito y obligatorio de estos centros educativos. Aunque desde los catorce, que acaba la primaria, hasta los veinticinco, en que se puede votar, el elector se puede olvidar de lo aprendido. Pero si hay una buena escuela de adultos nocturna, conferencias..., lo anterior se puede salvar. Habla del lema adoptado en Rusia sobre la escuela: «Hay que ir al alma del niño». Hacen falta muchos maestros, muchas escuelas; también escuelas normales para preparar maestros. Critica algunos aspectos de la enseñanza de Magisterio: dura cuatro años, echa en falta la Filosofía, más prácticas escolares, la Didáctica...; no se está al día en los modernos procedimientos y orientaciones pedagógicas. Por último, critica el que la escuela normal sea una sucursal de congregaciones religiosas exclusivamente.

En el séptimo y último artículo del bloque sigue con el tema: reclama más sueldo para los maestros. Habla de su situación en Canarias, sobre todo de la económica, que el Estado se niega a mejorar porque, según los políticos, son muchos maestros.

«De la reforma del Bachillerato» (24 de julio de 1930) empieza diciendo que la Constitución del 76 ha sufrido un nuevo zarpazo. El artículo 3.º: «Al Estado corresponde expedir títulos profesionales», ahora el Estado delega la función en el catedrático, que en un examen escrito al final del sexto año, valorará sí el alumno merece el título de bachiller. Esto lo ve nuestra autora como una mordaza, ya que no se tienen en cuenta los claustros: el informe que estos hacían para aprobar a los futuros bachilleres. Los claustros habían surgido el año anterior «como mensajeros de la libertad». María Rosa Alonso cree que con esta nueva reforma se fortalece el capitalismo y otros determinados sectores sociales. Además de separar a los jóvenes, «cuyo único pecado es no tener padres suficientemente ricos», es una separación que también se quiere imponer a los institutos femeninos: «Separar a los que mañana por ley de la vida marcharán juntos. Fomentar hipocresías, crear barreras...».

4.7. LA MUJER

En el artículo escrito el 30 de junio de 1930 sobre la revista *Cartones*, cuando se refiere a la poetisa Carmen Jiménez, lo hace llamándola poeta: «aunque sea nombre de mujer yo digo de ella como Azorín de Rosalía de Castro: el poeta». No deja de ser curiosa esta apreciación, teniendo en cuenta que precisamente ella, por su condición femenina, tiene que firmar con un seudónimo, al estar realizando una labor periodística hasta el momento desempeñada solo por varones.



En su artículo sobre el periódico obrero *En Marcha* del 27 de marzo de 1931, dedica un párrafo a la mujer. Comienza diciendo que siempre ha querido eludir el hablar de mujeres en sus artículos, porque al hablar de ellas, habla o escribe sobre sí misma. Esta vez hace una salvedad, porque en un ejemplar de *En Marcha* le han llamado la atención unas líneas contundentes, escritas por una obrera, Peregrina Armas. Esta invita de manera clara a las mujeres a que se afilien a los sindicatos, pues cree que es una imperiosa necesidad. La obrera termina con una frase de Marx: «La manifestación del obrero debe ser obra del mismo». María Rosa Alonso emplea unas palabras dignas de una mujer escritora y comprometida con sus ideas políticas y sindicales: «Todas mis simpatías para esta obrera que lee a Marx o que sabe solamente de Marx esta frase. Ella le basta para no olvidar y saber que se salvará sola o no se salvará».

El 22 de abril de 1931, en su artículo «Ha terminado el siglo XIX», da una visión muy positiva del momento político y cultural que está viviendo España, con la llegada de la II República. Pero el último párrafo demuestra claramente la discriminación que esta ella viviendo por ser mujer:

Queremos erigir un nuevo Estado. Mi lugar es el de una muchacha que no puede salir de casa sin licencia de su padre, y que en el caso peregrino de tener caudal para adquirir un palacio no lo podrá comprar tampoco, sin la licencia de su padre.

4.8. EL AMOR

Dedica a este tema su quinto artículo, «De la decadencia del Amor», publicado el 24 de febrero de 1930: la autora se hace muchas preguntas sobre qué es el amor para los jóvenes actuales. Hace un repaso por la poesía del XVIII y «El canto a Teresa» (XIX) de Espronceda. Continúa describiendo las diferencias en cuanto al amor en la literatura de los dos siglos; por ejemplo, Manón Lescaut/Margarita Gautier, estableciendo las diferencias eróticas entre las dos heroínas. En el siglo XIX, con el movimiento romántico, se hablaba siempre del amor: al pueblo, al arte..., hablar de un músico era hablar de sus amores; no había pudor, se hablaba de las intimidades de todo el mundo. Ahora bien, al llegar al siglo XX hay cambios: la vida íntima de un hombre actual es distinta a su vida artística. La consideración del amor como intimidad es, para María Rosa Alonso, uno de los mejores aciertos del siglo XX.

4.9. EL ARTE

En su primer artículo, «En torno a los libros de la guerra», defiende la visión del arte como creación frente a la destrucción de la guerra.

En el tercero, «Mirando al siglo XIX, II», al hablar del Romanticismo, dice que en dicho siglo se abusó de la igualdad en el arte, confundiendo igualdad y libertad. El Romanticismo lo que hizo fue intentar reparar la humillación que la masa había sufrido en el siglo XVIII, para ello se humanizó el arte.



En el artículo «Del problema del español: gobernantes y gobernados» (14 de abril), sexto del bloque, comienza hablando del arte y su relación con las dictaduras, ambos son considerados impopulares. El arte pretende ser de minorías, negando la realidad a la masa –aquí como sinónimo de pueblo–, el pueblo no es como pensaron los del XIX, sino como pensaron las «minorías».

También nos encontramos una referencia al arte y la literatura, en el artículo del 30 de junio, que habla de la revista *Cartones*: nos dice que la pureza del arte está en la minoría, pero el sino de la masa es alcanzarle, educarse, trabajar, anhelar y, sobre todo, molestarse. Unas líneas más adelante, vuelve a decir que «Ricos y pobres» en arte es la adaptación de la tradicional máxima burguesa, conservadora: la gran propiedad (el dueño) y el trabajador (el esclavo). En fin, vemos como ella emplea un lenguaje muy preciso, cargado de referencias políticas, ya que estaba viviendo una época muy combativa.

4.10. EL ÚLTIMO ARTÍCULO

«Socialistas en La Laguna», del 11 de julio de 1931, fue el último artículo que María Rosa Alonso publicó en el periódico *La Tarde* bajo el seudónimo de «María Luisa Villalba». Su siguiente artículo en el diario vespertino sería el 14 de junio de 1946, ya firmado con su verdadero nombre. Los motivos por los que dejó de publicar en el periódico tinerfeño creemos que están relacionados con la aparición de *Proa*, un nuevo periódico de izquierdas:

... tras las elecciones de abril de 1931, nació *Proa*, obra de Elfidio Alonso, Ernesto Pestana Nóbrega y Antonio Guillermo Cruz en el seno de la Juventud Republicana, adoptando un inequívoco posicionamiento de izquierda que, en materia regional, le llevó a propugnar un consenso, lo que le valió fuertes censuras del periódico tinerfeño por antonomasia de entonces *La Tarde*... (Yanes Mesa 1996: 45).

No en vano, nos encontramos con un artículo de María Rosa Alonso en el nuevo periódico que nos aporta información sobre el tema:

«El problema canario», también publicado el mismo día, que apareció por última vez con el seudónimo de «María Luisa Villalba» en *La Tarde*, es decir, 11 de julio de 1931. Ella cree que la juventud debe opinar ante un asunto tan trascendental para las islas –el año anterior había escrito sobre el regionalismo en un periódico gomero, donde trataba la polémica que hubo entre *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife y un periódico de Las Palmas–, defendía que el regionalismo no existía ya, sino una rivalidad, que desde la época de Cairasco de Figueroa y de Antonio de Viana estaba presente. «No se puede discutir lo que no se ama», con esta frase explica su posición ante un tema del que parecen huir algunos pero que para ella es muy importante, pues forma parte de nuestra realidad regional. Continúa diciendo que ha sido convocada una asamblea para tratar de la elaboración de un Estatuto canario: Canarias es una región con dos cabezas, pero le falta cabeza para serlo. A ella le preocupa el despertar de las islas menores, pues parece que solo las capitalinas tienen derecho a discutir. Habla del historiador don Dacio Darías Padrón, de Pedro García Cabrera y



de *La Prensa*, que están de acuerdo en sacar adelante el proyecto, frente al periódico *La Tarde*, que lo tacha de «mediocre y ridículamente materialista, lleno de pasión, desprovisto de serenidad...». Termina diciendo que no es solo su persona la que se inclina por una solución «izquierdista, ausente de 'petit' nacionalismos hitlerianos conocedora de las realidades. De unos modestos pero firmes destinos».

En un listado de sus artículos, que nos facilitó la misma María Rosa Alonso, aparece uno que creemos que sería muy esclarecedor para saber más sobre ella y el periódico vespertino. Se trata de «*La Tarde y yo*», *Proa*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de julio de 1931. Pero tras muchas indagaciones, no hemos podido localizar el citado periódico, que creemos que hubiera sido un buen epílogo para este trabajo. Pero seguiré buscándolo...

CONCLUSIÓN

La principal dificultad para clasificar por temas los artículos de «María Luisa Villalba» ha sido que en un mismo artículo se pueden encontrar varios. Ya dijimos al comienzo de este trabajo que ella lo que se propuso fue hacer lo que llamaba «periodismo cultural». Teniendo en cuenta que la cultura está constituida por una gran variedad de temas, abarcados por la actividad humana, no nos puede extrañar que nuestra autora escribiera de todo lo que creía conveniente, para comunicar sus ideas en cada uno de sus textos.

Es muy importante, también, observar cómo una joven de veinte años en una provincia tan alejada de la capital del Estado, que es donde ella ansiaba estar estudiando, se enfrenta con múltiples problemas, destacando el económico y su condición femenina. Pero está dispuesta a luchar para conseguir realizar sus sueños: busca recursos, como, por ejemplo, escribir con un seudónimo, para salir adelante y convertirse en la primera mujer periodista de Canarias. El periódico vespertino *La Tarde* le da la gran oportunidad de poder expresarse por escrito, publicando sus ideas políticas, literarias, etc. La joven estudiante pretendía, con su labor periodística, poder influir en la juventud en particular y en el público en general. Era una época de cambios ilusionantes para los estudiantes, los trabajadores y la gente de izquierda, que se encontraban en los prolegómenos de la II República.

Sus artículos son ejemplo de una escritura precisa, impecable y ferviente, tanto en el orden estilístico como en el ideológico. Con un lenguaje sencillo, pero a la vez tan bien expresado, nos lleva al conocimiento de su ideología política, de su inquietud por la historia, por la música, la pintura... También expresa sus ansias de cambio en una España que va a iniciar un nuevo rumbo político. Tiene fe en una juventud de la que forma parte, pues es la edad propicia para luchar por una sociedad mejor, más culta dentro de una región, tan diferente del resto del Estado español.

Con esta pequeña muestra de los comienzos como periodista y mujer luchadora de la joven María Rosa Alonso, hemos pretendido poner nuestro granito de arena para el conocimiento de esta gran figura de las letras canarias.

RECIBIDO: abril de 2021; ACEPTADO: junio de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, María Rosa (2009²): *La ciudad y sus habitantes*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y el Gobierno de Canarias: 202-205.
- ALONSO DE VEGA, Inés (2019): «Feminismo canario en el siglo xx», en <https://inesalonsodevega.com/2019/02/05/feminismo-canario/> (consultado el 12/02/2021).
- FRAGA GONZÁLEZ, Carmen (1985-1987): «María Viera y Clavijo en el ambiente artístico de los ilustrados en Canarias», *El Museo Canario*, XLVIII: 319-333.
- GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria (1999): «El motivo de la cruz en la poesía de María de Viera y Clavijo», *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIII: 123-138.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (1933): *Romanticismo y cuenta nueva*, Santa Cruz de Tenerife: Ed. Gaceta de Arte.
- MARTINÓN, Miguel (2007): «María Rosa Alonso en su biblioteca», *Imagen de María Rosa Alonso. Exposición bibliográfica y documental Día del libro 2007*, Universidad de La Laguna.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: <http://dbe.rah.es/biografias/68812/maria-joaquina-viera-y-clavijo> (consultado el 22/05/2021)
- PERERA SANTANA, José Miguel (2019): <https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoescuela/escritorascanarias/?p=332> (consultado el 24/05/2021)
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (2005): «Homenaje a Elfidio Alonso Rodríguez en el centenario de su nacimiento. 1905-2001», <https://www.bienmesabe.org/noticia/2005/Octubre/homenaje-a-elfidio-alonso-rodriguez-en-el-centenario-de-su-nacimiento> (consultado 15/02/2021)
- VV.AA. (2010): *Entre las dos orillas: María Rosa Alonso y los Estudios Canarios*, La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.
- YANES MESA, Julio Antonio (1996): «El periodismo republicano en Tenerife (1868-1936): alborada, plenitud y ocaso de una prensa política», *Tebeto. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura* IX: 25-50.
- YANES MESA, Julio Antonio (1998): «Del proselitismo ideológico a la información y la interpretación de la noticia: panorama retrospectivo, a medio y corto plazo, del periodismo contemporáneo en Tenerife, 1898-1991», *Boletín Millares Carlo*, n.º 16, 269-70.

ARTÍCULOS DE «MARÍA LUISA VILLALBA» EN *LA TARDE*

- «En torno a los libros de la guerra», 29 de enero de 1930.
- «Mirando al siglo XIX, II», 10 de febrero de 1930.
- «Interrogantes acerca de la política», 13 de febrero de 1930.
- «De la decadencia del Amor», 24 de febrero de 1930.
- «Del problema español: gobernantes y gobernados, I», 24 de marzo de 1930.
II: 27 de marzo. III: 31 de marzo de 1930. IV: 7 de abril. V: 11 de abril.
VI: 14 de abril. VII: 17 de abril de 1930.
- «Otro voto que se pierde», 8 de mayo de 1930.
- «Un libro de Gutiérrez Albelo», 23 de junio de 1930.
- «En torno a la revista *Cartones*», 30 de junio de 1930.



- «De la reforma del Bachillerato», 24 de julio de 1930.
«La juventud y la agricultura, I», 11 de agosto de 1930.
«Don Antonio Lugo y Massieu, II», 12 de agosto de 1930.
«Motivos de un centenario», 12 de septiembre de 1930.
«Exploradores y explotados», 3 de octubre de 1930.
«Las bibliotecas populares», 18 de octubre de 1930.
«Las dos oraciones», 31 de octubre de 1930.
«Juliano y el presente», 5 de noviembre de 1930.
«Ayer, hoy y el cacique», 20 de diciembre de 1930.
«Autonomía», 9 de marzo de 1931.
«Para *En Marcha*», 27 de marzo de 1931.
«Ha terminado el siglo XIX», 22 de abril de 1931.
«Un alto en la marcha y ¡adelante!», 25 de mayo de 1931.
«Un libro de Valbuena Prat», 5 de junio de 1931.
«De nuestro presente y porvenir», 24 de junio de 1931.
«Socialistas en La Laguna», 11 de julio de 1931.

ARTÍCULOS EN OTROS PERIÓDICOS

- «El problema canario», *Proa*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de julio de 1931.
«El Instituto de Estudios Canarios, está en marcha», *Hoy*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de febrero de 1933.



OFERMOD Y HEROÍSMO HUMILDE: SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE TOLKIEN

Jon Mentxakatorre Odriozola
Unibertsitatea Mondragón

RESUMEN

El presente trabajo estudia la interpretación del heroísmo germano por Tolkien tomando como punto de partida su ensayo-poema «The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son» sobre *La Batalla de Maldon*. A través de textos académicos sobre *Beowulf* y Sigurd, así como de su propio *legendarium*, se explora su lectura y contribución, situando su aportación en diálogo con las últimas investigaciones, y detallando las líneas y alcance de sus ideas. Tras situar el punto de inflexión que Tolkien marcó en torno a la palabra *ofermod(e)*, se expondrán los componentes históricos, literarios y religiosos que fundamentan la interpretación de Tolkien, en línea con la tradición poético-heroica anglosajona. Mediante ello, quedará patente que el heroísmo humilde del subordinado que se enfrenta al fatal destino al que su señor le ha conducido hunde sus raíces en claros ejemplos de la literatura en inglés antiguo, y que la oscuridad que acarrea el terrible enemigo posee una dimensión mítica que refiere a la sombra y al infierno. Finalmente, a la luz de las últimas contribuciones, la interpretación de Tolkien quedará reafirmada y enriquecida, dejando nuevas perspectivas de investigación sobre su obra.

PALABRAS CLAVE: *Beowulf*, Maldon, *Ofermod*, Tolkien.

OFERMOD AND HUMBLE HEROISM:
ON TOLKIEN'S INTERPRETATION

ABSTRACT

This paper studies Tolkien's interpretation of German heroism, taking as a starting point his essay-poem «The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son» on *The Battle of Maldon*. Through academic texts on *Beowulf* and Sigurd, as well as his own *legendarium*, his reading and contribution are explored, placing the latter in dialogue with the latest research, and detailing the lines and scope of his ideas. After locating the inflection point that Tolkien marked around the word *ofermod(e)*, the historical, literary and religious components that base Tolkien's interpretation will be explained, in line with the Anglo-Saxon poetic and heroic tradition. Through this, it will become clear that the humble heroism of the subordinate who faces the fatal fate to which his master has led him is rooted in clear examples of Old English literature, and that the darkness brought by the terrible enemy has a mythical dimension, which refers to the shadow and to hell. Finally, in light of the latest contributions, Tolkien's interpretation will be reaffirmed and enriched, opening new research perspectives on his work.

KEYWORDS: *Beowulf*, Maldon, *Ofermod*, Tolkien.



1. INTRODUCCIÓN

En octubre de 1953, Tolkien publicó en *Essays and Studies by Members of the English Association*¹ el texto de estudio en esta investigación: «The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son» [HB]. En principio, no es lo que se espera encontrar en una revista académica, pues su cuerpo principal es un poema en verso aliterado inglés inspirado por el poema en inglés antiguo *The Battle of Maldon* [Maldon]. El texto principal resulta ser excelente ejemplo del uso del metro antiguo en lengua moderna, que ofrece un diálogo entre dos hombres tras dicha batalla², y se acompaña de dos ensayos que lo abrazan: «The Death of Beorhtnoth», texto introductorio sobre el combate, y una discusión sobre la palabra *ofermod*; *ofermode* en Maldon. Por lo tanto, Tolkien interpreta el poema anglosajón mediante textos de carácter académico y de ficción³.

Antes de Tolkien, *Maldon* era interpretado como la mejor celebración del espíritu del Norte, debido a las muertes de Byrhtnoth y sus hombres al resistir a los vikingos. Así, las palabras de Byrhtwold en los vv. 312-313 se tenían por la más fina expresión de la doctrina de extrema resistencia al servicio de la indomable voluntad (HB 143). Sin embargo, Tolkien propuso que el objetivo del poeta, concentrado en los hoy vv. 89-90, no era tal alabanza a la valentía e indomabilidad del guerrero germano, sino censurar el *ofermod* de Byrhtnoth por dejar paso y movimiento libre a los asaltantes, muy superiores en número. Tolkien sostenía que *ofermod* no era solo *overboldness*, sino *overmastering pride*: pecado de orgullo y codicia por fama personal que hizo amargo recordatorio poético de la innecesaria muerte de muchos (HB 147)⁴. Ahora bien, se le ha reprochado otorgar la importancia e interpretación de todo el poema a dos versos, aunque mostrara un extenso comentario y ejemplo mediante HB (Shippey 1985: 234)⁵. El objetivo de esta investigación, por lo tanto, es estudiar *Maldon* y HB a partir de la profundización en pasajes antes no destacados, y a la luz del *legendarium* de Tolkien desde nuevos ángulos y ejemplos.

En primer lugar, atendiendo a motivos históricos, literarios y religiosos, se estudiarán las mayores contribuciones sobre la interpretación de *Maldon*, y así

¹ Vol. VI, Geoffrey Bullough (ed.), 1-18. Su medio original lo dirigía a un lector muy selecto, aunque pronto, en diciembre de 1954, fue llevado a la radio. A partir de 1966 era accesible al público general en *The Tolkien Reader* (Nueva York: Ballantine Books, 7-27). Aquí se sigue la edición de 2001 (121-150).

² Sirvientes del duque que no lucharon, enviados por los monjes de Ely al anochecer a por el cuerpo de Byrhtnoth. Torhthelm (Totta) es joven, hijo de trovador, amante de antiguas baladas. Tídwald (Tída), viejo granjero que ha visto mucho de la guerra (HB 123).

³ Como introducción a HB, Ferré (2008), Honegger (2015) y Tompkins (2002).

⁴ Enraizado en la gallardía [*chivalry*] que deja atrás la caballerosidad (HB 144-150).

⁵ No obstante, la mitología de la Tierra Media brotó de dos versos del poema *Crist*, que Tolkien atribuía por entero a Cynewulf: «*Eala Earendel engla beorhtast / ofer middangeard monnum sended*» (vv. 104-105; Gollancz 1892: 10-11). En palabras de Tolkien (Kilby 1976: 57): «Cynewulf's words from which ultimately sprang the whole of my mythology», que interpretaba como «Here Earendel, brightest of angels, sent from God to men».



enmarcar la propuesta de Tolkien en *HB*. Posteriormente, se expondrán las ideas principales de Tolkien sobre el exceso de orgullo y el heroísmo humilde de los subordinados, a las que se dará mayor fundamento desde la hondura semántica de pasajes de sus textos académicos y de ficción, y versos y palabras de *Maldon*, explorados por primera vez en línea con su perspectiva. Con todo ello, la contribución de Tolkien se verá actualizada y enriquecida, al explicar una de las principales coordenadas de su mitopoética: la trascendencia y la simplicidad. Mediante ello, se dejará en claro el fundamento y alcance de su interpretación, coherente, profunda y ensayada en su *legendarium*.

2. MALDON

El poema pertenece al manuscrito *Cotton Otho A XII*, notablemente dañado en el incendio de 1731 –el mismo que dañó al *Beowulf*– y reducido a 325 versos, sin título, comienzo ni final, en los que el poeta dice que un contingente de guerreros ingleses comandados por Byrhtnoth marcha a confrontar a una fuerza de vikingos⁶, quienes, tras embarcar en Kent y arrasar Ipswich, se habían establecido cerca de Maldon, en la isla Northey, allende el río Blackwater (Panta), en Essex. Los ingleses acuden preparados para la batalla, dado que un consejo de guerra había fijado la posición previamente (vv. 198-201), pero se sitúan a distancia del enemigo, pues el río, en crecida por la marea, los impide encontrarse cuerpo a cuerpo (vv. 62-71). Los vikingos proponen tributar: comprar con oro paz y seguridad; pero la propuesta es rechazada (vv. 25-61). No obstante, cuando el río baja en cauce, los vikingos, que solo pueden atacar a través de un estrecho paso fácil de contener, hacen una segunda propuesta: piden a Byrhtnoth que les permita cruzar, para poder luchar en igualdad de condiciones (vv. 84-88). Esta propuesta sí es aceptada (vv. 89-90), y acarrea la derrota de los ingleses⁷.

No hay información bélica táctica más allá de la formación del muro de escudos (vv. 102; 242; 277) y el estrecho camino. El poeta presta atención individual a ciertas personas inglesas, muchas de ellas con nombre y discurso, pero deja en el olvido del silencio a los vikingos, aunque los hubo eminentes (Parker 2018: 16-17). A los que abandonan a Byrhtnoth tras caer se achaca deslealtad (vv. 185-197), y en lo restante se alaba entre los que quedan en combate (vv. 202-325).

Ahora bien, que el texto combina elementos históricos con motivos poéticos heroicos es algo indiscutible (Cooper 1993: 19-31; Doane 1978; Gneuss 1976a; Irving

⁶ *Dene* (v. 129) –literalmente, daneses–, que refiere indiscriminadamente a todos los escandinavos, y que hubieron de ser noruegos. A su vez, Byrhtnoth es llamado *eorl*, confirmado históricamente como *ealdorman* de Essex y defensor de los monjes y, en especial, de la abadía de Ely. La batalla se dio en 991.

⁷ Para el estudio de *Maldon* en inglés antiguo se ha seguido la edición de Scragg (1981). Bravo García (1998a: 256-264), Lerate y Lerate (2012: 144-154) –de quien se cita en el cuerpo del texto– y Roa Vial (2010: 209-222) ofrecen traducción al castellano.



1961; Niles 2002), y el debate acerca de muchos de ellos no ha cesado –sobre todo en lo que respecta a los vv. 84-90, y en especial al 89–, al ser claves para entender la mirada del poeta y sobre la que no se forja consenso definitivo. Para empezar, se destacará la muerte en combate que los allegados de Byrhtnoth escogen y exhortan una vez que su señor ha caído y su formación menguado, ligada por varios estudiosos al ideal de *comitatus*.

3. COMITATUS Y CRISTIANDAD

Para Chadwick (1976) y Whitelock (1974: 29-38), la continuidad histórica del *comitatus* nunca había cesado entre los tiempos a los que Tácito se refiere en su *Germania*⁸ y la Inglaterra anglosajona nueve siglos después. Sin embargo, la situación política de ambos momentos era muy diferente, y, por lo tanto, el sentido del deber y relación para con el señor en la batalla también. Woolf (1986b) defiende que mientras en Germania según Tácito los guerreros dependían del señor –material y socialmente–, en la Inglaterra del siglo x los guerreros eran vasallos con propiedades, no ligados al señor por el ideal de *comitatus*⁹. Y esa diferencia de contexto es la primera clave de lectura de lo que ocurre en *Maldon*, porque no es igual que el señor por el que se lucha esté vivo y comande en la batalla, o que haya caído y se siga defendiendo su cuerpo con la propia vida. Ese antes y después de la muerte marca un gran punto de inflexión, pues durante los nueve siglos que separan *Germania* de *Maldon*, hay ejemplos, como el dado en *Beowulf*, que muestran transición: Beowulf vuelve a su patria sin rey y no es repudiado, sino instigado a ser regio, precisamente porque la relación para con el señor no lo obligaba a perecer junto a él –aunque se dice que mató a muchos y obtuvo varias cotas de malla (vv. 2354b-2379a)–. Del mismo modo, cuando acude en busca del dragón, sus guerreros no están atados por *comitatus* (Hill 1995; Woolf 1986b: 181), y todos menos Wiglaf lo abandonan; justo lo diametralmente opuesto a lo que ocurre en *Maldon* (Godden y Lapidge 2013: 115).

De modo que en la tradición inglesa se encuentra el reflejo de otro ideal de honor, en el que los guerreros que quedan en lucha no dependen del caído y yacen en *comitatus*, sino que asumen y muestran el vínculo fraternal reforzado con la palabra dada al señor (cf. Chance 2004: 249-262; Harris 2010). Las palabras de Ælfwine en *Maldon* así lo muestran: «*He wæs ægðer min mæg and min hlaford*» (v. 224)¹⁰; es decir, parentesco [*kinship*; *mægþ-hád*] antes que señorío [*lordship*; *hláford-dom*], tejido

⁸ Cap. XIV: «*Iam vero infame in omnem vitam ac probosum superstitem principi suo ex acie recessisse*».

⁹ Para Woolf, la aparición en el poema del ideal de *comitatus* se debe a la influencia del nórdico antiguo, concretamente al poema *Bjarkamál*, que hubo de ser llevado a Inglaterra por colonos daneses. Tal idea es aceptada por Sawyer (1998: 169; Cooper 1993: 33-42), y Anderson (1994) y Frank (1991b) ofrecen otro espectro de influencias nórdicas. Como resumen de la aportación de Tolkien a la crítica de *Maldon* desde el aspecto del *comitatus*, Boenig (1986), Bowman (2010) y Higgins (2014).

¹⁰ «Mi pariente él era además de señor».



por el poeta continuamente mediante unas 24 personas nombradas como familiares (Cooper 1993: 225-235; Pollington 1989: 184-185)¹¹. Por lo tanto, lo que en *Mal-don* une ante los vikingos es algo más y distinto que el deber de lealtad social a un señor. Al decir de Robinson¹²:

When the Englishmen decide to die, each man reasoning out his decision in a speech, they are not dying under orders, for their leader is dead. They are not dying in a frenzy of hatred for the enemy [...] They are not even dying for victory [...] The soldiers are dying together, loyal both to their lord and to each other for the principle which underlay all that was positive and good in life as they understood it.

Por eso la huida de Godric es indigna, tal como se señala de boca de Offa (vv. 239-243), porque al huir sobre el caballo de Byrhtnoth –que de ningún modo le correspondía–, muchos creyeron ver a su señor, el que tanto exhortaba a la lucha, abandonar la batalla, y les causó un efecto diabólico: se separaron, y hubieron de ser necesarios recordatorios de amor y palabra al señor para detener a los invasores, a costa de su vida (vv. 202-209). De modo que hay libertad para hacer de su muerte don.

Según Hill (2000: 112) y Hillman (1985), lo que permea la elección es la dimensión cristiana de sacrificio que suscita la voluntaria elección de darlo todo no por gloria o fama, sino por el más puro amor y lo bueno en sí mismo¹³. En la reafirmación de un código de lealtad en el momento trágico, indiscutiblemente, hay donación voluntaria: el noble inglés recordado decide sobre su muerte. Ahora bien, cuánto de cristiano hay en ello es difícil señalar, pero el poema sitúa a los ingleses como cristianos contra paganos. El estudio de los elementos que muestran tal tesitura es el siguiente hilo en la reflexión sobre la posición del poeta respecto a Byrhtnoth, quien escribió en un tiempo en el que la Edad Heroica de Inglaterra y las condiciones que la sostenían quedaban atrás. Pues los ingleses llevaban siglos con el cristianismo, e impulsaban un periodo monástico importante entonces –la abadía de Ely fue fundada en 970–. Aun así, muchos elementos que hundían sus raíces en la sombra del pasado también pervivían.

En primer lugar, nótese que el narrador emplea el término *wicinga* (vv. 26; 73; 97; 322) para designar a (lo de) los invasores, y de boca de Byrhtnoth se puede oír más claramente la ligazón a la oscuridad del bosque mediante *heþene* (v. 55), vuelta a corroborar por el poeta mismo con *hæðene* (v. 181). Pero elementos de la

¹¹ Precisamente, es el *kinship* de la estirpe wegmunda lo que Wiglaf recuerda en claro ante la última lucha de Beowulf (vv. 2599b-2601; 2606-2608). Su queja por los 11 que abandonan (vv. 2640-2656a), que son de estima, pero sin parentesco, acaba con que es mejor la muerte que una vida de deshonra (vv. 2890b-2891). Debe recordarse que ninguno de los hombres en la noche de espera a Grendel creía que sobreviviría (vv. 691-693).

¹² *The Tomb of Beowulf and Other Essays on Old English*, Oxford: Blackwell, 1993, 121 (en Bravo García 1998a: 176-177).

¹³ Por esa razón, Hill (2000: 124-126) –en contraposición a Frank (1991b)– dice que *Mal-don* no se acerca tanto a la ética de la venganza de contextos anglosajones o nórdicos –tal como puede verse en *Bjarkamál*, donde el furor es clave– como a *Dream of the Rood*.



antigüedad –destino, gloria, augurio de ave, clamor– también están presentes del lado de los ingleses (vv. 104-107). El mundo antiguo seguía vivo y no había perdido su significado junto a la nueva posición que permitía el cristianismo, cuyo Dios es referido en contextos prácticamente bárbaros, como al llamar Byrhtnoth a la ruina a sí y los suyos al decir que el paso está abierto (vv. 93-95); o al alegrarse de acabar a un segundo vikingo y dar gracias (vv. 146-148); o cuando los que restan en combate piden al Señor ocasión de venganza y vikingos que matar (vv. 260-264). En la última petición de Byrhtnoth (vv. 173-180) es donde queda en claro que algo en la conducta de los ingleses no es puramente cristiano:

*Gefance þe, ðeoda Waldend,
ealra þæra wynna þe ic on worulde gebad.
Nu ic ab, milde Metod, mæste þearfe
þæt þu minum gaste godes geunne,
þæt min sawul to ðe siðian mote,
on þin geweald, Þeoden engla,
mid friþe ferian. Ic eom frymði to þe
þæt hi helseaðan hyran ne moton.*

Gracias te doy, Señor de los pueblos,
por todo contento que tuve en el mundo.
Mucho, buen Dios, úrgeme ahora
que Tú a mi espíritu gracia concedas
y pueda mi alma llegar ante Ti
y en paz su jornada, oh Rey de los ángeles,
ella recorra. ¡Suplícote yo
que no me la dañen los malos demonios!

Principalmente Dios es, en lo que respecta a Byrhtnoth, *metod(e)*: tanto en sus últimas palabras (v. 175) como en las que el narrador emplea para indicar su previo agradecimiento tras acabar a un vikingo (v. 147), si bien es verdad que también usa *god(es)* (v. 94; 176). La figura del Juez –y no la del Padre–, por lo tanto, es predominante en torno a Byrhtnoth, la cual se completa con su exordio a sus guerreros para buscar gloria en el combate (vv. 127-129). Parece, por lo tanto, que Byrhtnoth, capaz de sacrificar la vida de sus hombres, haya retrocedido en el camino de la nobleza guerrera cristiana que en el siglo x fomenta lo monástico. Pero eso no es todo: a pesar de la extraña conducta, la conciencia de pecado está presente.

Bravo García (1998a: 171-172; 1998b: 129-130) sostiene que la plegaria¹⁴ de Byrhtnoth no es la oración de un santo ante la muerte –tal como se da en la hagiografía anglosajona–. De boca del guerrero no sale promesa de beneficios en nombre de Dios; al contrario, el héroe anglosajón «siente terror ante lo que le puede suceder tras su muerte; él reconoce que ha sido pecador y que necesita de la misericordia del Todopoderoso». Debido a la pecaminosa duda de no ser aceptado en el Cielo es por lo que hace mención a la lucha entre ángeles y demonios por su alma. Y en el v. 180 se halla una palabra clave, que nombra lo demoniaco y deja patente que un gran mal opera: *helseaðan*. *Sombra infernal*, en tanto que *asesino, enemigo, luchador*, del infierno que busca al difunto tras la muerte. *Sombra y pecado* están presentes¹⁵, y su fuerza en el poema queda bien afirmada, precisamente, porque nada más termi-

¹⁴ Soukupová (1999) estudia las palabras ceremoniales a la hora de la muerte de Beowulf y Byrhtnoth.

¹⁵ La superación de esta por Théoden es explícita (2014a: 857-859; 1001-1002).



nar la plegaria de Byrhtnoth es cuando el narrador emplea en su voz *pagano*, para memoria del cruel acto al que se lanzó junto a sus hombres (vv. 181-184)¹⁶.

De modo que, aunque los ingleses se contrapongan a los paganos como cristianos, ellos también mantienen vivas algunas características de la antigüedad que no llevaban a buen término. A continuación, se tornará a Tolkien, habiendo subrayado varios elementos que interesan: ansia de gloria terrena, excesiva confianza en uno mismo, pecado y sombra. Se resaltarán tales motivos comenzando por los últimos.

4. OSCURO ORGULLO

Hasta que Tolkien publicara *HB*, los vv. 89-90 de *Maldon* no habían recibido tanta atención, ni tanto preocupaba su significado y traducción. Pero desde que Tolkien centrase su interpretación del poema a partir de ellos –lo cual no significa *solo* con ellos– y argumentara que el poeta reprocha a Byrhtnoth su soberbio orgullo¹⁷, muchos son los autores que han dedicado estudios a debatir sobre el tema. Desde que Gneuss (1976b), apoyado en lexicografía, concluyera que *ofermod* es sinónimo de *superbia*, una breve y concisa explicación la ofrece Cavill (1995: 155):

Of the nineteen other examples (excluding the *Maldon* one) of the substantival, adjectival and adverbial variants of *ofermod*-, *ofermed*-, *ofermet*- and *ofermodig*- in extant Old English poetry, eight refer to Satan and his angels. There is little doubt that sinful pride is the principal meaning here. Three others have Latin *superbi*(s) in their sources, and another one is probably to be referred to Latin *superbia*. Of the remaining examples, five refer to self-exaltation including that of kings and tyrants: here the primary meaning seems to be something like «arrogance, boastfulness». And the other two, to the contrast between *ofermetta*/*ofermettum* and wisdom: here a headstrong attitude is being referred to. The use of these terms is obviously pejorative and judgmental (*cf.* Clark 2016; Scragg 1981: 37-41; 74).

¹⁶ En *HB* (135), Tolkien pone en boca de Tídwald la condena definitiva, al nombrar expresamente al Diablo: «I hate 'em, by my heart, heathen or sprinkled, / the Devil's offering». Por otra parte, puede existir paralelismo en el uso condenatorio de *pagano* para los daneses en *Beowulf* (vv. 175-188) y para Denethor (2014a: 845; 875).

¹⁷ Tolkien (*HB* 147) insiste en que las traducciones que atenúan el reproche del poeta no hacen justicia, tales como *valentía temeraria*, *exceso de confianza*. Whitehead (1960) lo subraya junto a la desmesura de Roldán. Entre las ediciones manejadas, se encuentran las siguientes traducciones destacables: *overweening heart* (Berridge 2017), *extravagant spirit* (Bradley 1982), *over-confidence* (Griffiths 2000), *great pride* (Gordon 1966), *overboldness* (Ker, en *HB* 147), *overconfidence* (Pollington 1989), *arrogance* (Scragg 1981) y *excessive courage* (Godden y Lapidge 2013); en castellano, *valeroso en exceso* (Lerate y Lerate 2012) y *temeridad* (Borges 2000). *Ofermod* aparece ligado a los términos *övermod* sueco, *Übermut* alemán y *superbia* latino, aunque debe ser leído desde la tradición anglosajona. Gneuss (1976b) trabaja a partir de las decenas de ediciones del poema e indica que la interpretación se mueve entre *pride*, *overconfidence*, *recklessness*, *over-courage*, *great courage*, *magnanimity*.



Con lo dicho es importante recordar lo siguiente: con forma nominal solo se conserva cuatro veces (Gneuss 1976b: 126), y de ellas solo dos en verso: para Byrhtnoth y para Lucifer, en *Genesis B* (Woolf 1986a; Pollington 1989: 67-68; 179-183). Y este último dato es importante, porque para la cultura que vive de la tradición, en la que se crece con lo que a uno le han *traído*, no puede ser de ninguna manera irrelevante que en verso esa palabra se haya utilizado previamente solo para el Maligno –más allá de los ejemplos referentes a ángeles caídos–. Aún hoy en día, el que se nutre del oído recuerda de quién aprendió tal palabra, y cuándo y dónde: en qué momento, con qué énfasis, a raíz de qué. De modo que *ofermod*, para aquel versado en tradición, había de ser una palabra con claves muy concretas: *soberbia, pecado e infierno*¹⁸.

Sin embargo, lejos de tal reflexión, Clark (1979) trata de aclarar el rango semántico de la palabra atendiendo a los contextos en los que se emplea, sin cerrarse a la univocidad de *soberbia*, y apuesta por sentido secular, afirmando que el poema es heroico y no teológico. Por esa razón, a pesar del yerro en la maniobra que permite dar paso a los vikingos, Clark defiende que Byrhtnoth sufre de un estado (mental) de gran coraje, confianza o beligerancia, que no viene a reprochar su derrota, sino que ensalza el espíritu heroico del guerrero como héroe, porque el jefe inglés estaba obligado a luchar y no dar tributo. Además, Clark (1968; 1979; cf. Gneuss 1976a) insiste en que el poema no es relato histórico, y que numerosos documentos de estos muestran a Byrhtnoth tomado como mártir o santo. A su vera, Cavill (1995: 158) concluye que la interpretación de *ofermode* como *pernicious pride* no encaja en el contexto que parece santificarlo.

No obstante, tal como se ha dicho anteriormente con Bravo García, su plegaria no corresponde a la del santo en la tradición anglosajona. Se debe atender, por lo tanto, a los componentes del poema que permiten el heroísmo que en él se encuentra, atendiendo a la dimensión mítica que trasciende la meramente secular. En primer lugar, nótese el contexto de la primera petición de los extraños (vv. 25-29): un clamante mensajero, heraldo de los marinos, apareció de entre ellos, al borde del agua. Por secular que quiera hacerse la lectura, los componentes míticos son fuertes y evidentes: 1) aparece de entre la turba; 2) queda limitado por una frontera (acuática)¹⁹; y 3) no puede pasar sino por invitación de Byrhtnoth. En el *legendarium* de Tolkien también se encuentra este conjunto de motivos, que llevan a fatal término: el paso de Sauron a Númenor (2013: 324). Sin embargo, los últimos son los más significativos, porque muestran que Byrhtnoth tenía el campo asegurado y que le bastaba con mantenerse firme para tener a los extraños a raya, dado que dos de sus recios guerreros guardaban el paso (vv. 74-88). No obstante, la segunda petición de los extranjeros es aceptada –los guardias son retirados y se cede tierra al enemigo–, y

¹⁸ El primero de los pecados para el cristiano (Ecl 10,15; 1 Co 4,7). Cf. Frank (1991a: 199-201), quien afirma que *Maldon* emplea motivos y modos reconocibles en la tradición heroica previa.

¹⁹ Matto (2002: 66-67) señala los vv. 87-99 del poema, e indica que, además de en *ofermode*, *ofer* se emplea 4 veces sobre la acción de cruzar el agua, la barrera que separa al grupo enemigo.



da paso a un heroísmo anacrónico. Es ahí donde se inserta la importancia de los vv. 89-90: «*Da se eorl ongan for his ofermode / alyfan landes to fela lapere ðeode*»²⁰.

A decir verdad, muchos son los autores que han subrayado la interpretación del v. 89 donde se encuentra *ofermode* con su siguiente, el v. 90, donde se dice que Byrhtnoth cedió demasiada tierra y ocasión de movimiento (Cavill 1995: 152; Gordon 1970: 30; Hamer 2015: 53). En cuanto a Tolkien, Honegger (2007: 192) –quien trabaja sobre el uso de la palabra *pridelproud* a lo largo de los borradores de *HB*²¹– resalta cómo su traducción de los vv. 89-90 es especial no por verter *ofermode* por *overmastering pride*, sino por agregar algo que el texto original no contiene y que se enfatiza a continuación: «Then the earl in his overmastering pride actually yielded ground to the enemy, as he should not have done» (*HB* 143)²². La interpretación de Tolkien es que ese es el comentario presente e inédito en el metro del poema, que debe tratarse junto a los vv. 312-313²³.

Ahora bien, consideramos que existe un importante fundamento para la interpretación de Tolkien en el v. 86, donde los estudiosos hallan problema al no ver a qué refiere el poeta con el engaño de los vikingos, porque no hay referente para *ongunnon lytegian*. No obstante, a la luz de la obra de Tolkien, el engaño es evidente: se trata de haber escuchado. El recién mencionado ejemplo de Númenor así lo indica también: su Caída deriva de haber escuchado a Sauron, al demonio (2013: 324-329). No se trata, por lo tanto, de escuchar tal u otra cosa, sino del escuchar mismo, de ceder a prestar oído; tal como se indica, por ejemplo, en la *Carta a los Efesios* (4, 27). Pues ese tipo de engaño es, sin lugar a dudas, tentación consumada. Así le ocurre a Théoden con Lengua de Serpiente y hunde a Rohan en el miedo (2014a: 527-528).

De modo que, para Tolkien, de mantenerse firme, en el puesto, el peligro queda alejado. Este se desborda cuando se accede a meter el mal en tierra de uno, o cuando uno se adentra en tierra del malvado. Precisamente, al darles tierra, Byrhtnoth ya les ha pagado el tributo en cuestión. Por esa razón, más allá de la(s) lengua(s)

²⁰ «Demasiado terreno el *eorl* cedió, / valeroso en exceso, a la odiosa gente».

²¹ Tal como Honegger (2007) mostró, la crítica de Tolkien a Byrhtnoth evolucionó con los años, y al principio no condenaba su orgullo. De hecho, en las primeras versiones de *HB* no hay tal crítica, sino a partir del texto «C»; lo que Lee (2020: 164-165) corrobora remitiendo a otros manuscritos inéditos, pues cuando Tolkien comienza a emplear *confident chivalry* y *over confident*, ello aún no es sinónimo de *pride* [*superbia*].

²² Cf. Bueno (2010), quien estudia tres elementos cruciales de los vv. 89-90 de *Maldon* –*ofermode*, *alyfan* y *lapere ðeode*– donde el traductor puede cometer (des)aciertos; en el caso de Tolkien, siguiendo a Honegger, el autor indica que se han traducido con gran libertad, además de añadirseles la frase que el poema anglosajón no contiene.

²³ Cf. Grybauskas (2020) sobre lo omitido en *HB*, en tanto que el autor no dice –pero no ignora– por razones de ritmo y enfoque, al igual que en la poesía antigua. De ahí, por lo tanto, que Tolkien hiciera en su escritura inédita a Torhthelm el autor de *Maldon* –omitido en el texto final, pero deducible–, siguiendo lo marcado por Gordon (1937: 22): el autor posiblemente fuera un guerrero de Byrhtnoth que no estuvo en la batalla, y que, poeta, compuso el poema en Ely tras recuperar el cuerpo de su señor. Ahora bien, la omisión es un tema importante, pues también corresponde a la poética del *legendarium*. En *El Señor de los Anillos*, por ejemplo, no se nombra a Dios, pero es agente activo en momentos cruciales que Tolkien llamó eucatastróficos (cf. Mentxakatorre, 2017).



que hablaran, el ímpetu y gestos, el hecho de que Byrhtnoth se entendiera con el vikingo es significativo (Nelson 2008; Pollington 1989: 39; Robinson 2013: 90-91; Shippey 1985: 228-230): se había rebajado a su plano, había cierta sintonía entre ambos. La pecaminosa proposición es aceptada, y algo se revela y queda al descubierto: un oscuro hado²⁴. En ese sentido es el orgullo de Byrhtnoth diabólico: responde desde sí, hasta el punto en el que pone en juego su vida y la de sus compañeros sin necesidad²⁵. En consecuencia, para los que comparten la bravura de su señor, lo que resta es luchar: el único lugar que queda en «tierra de nadie» es para el heroísmo de antaño. Así, cuando Torhthelm se sorprende de que los vikingos pudieran cruzar el estrecho, de boca de Tídwald (*HB* 137), Tolkien dirá explícitamente:

No, more's the pity.
Alas, my friend, our lord was at fault,
or so in Maldon this morning men were saying.
Too proud, too princely! But his pride's cheated,
and his principedom has passed, so we'll praise his valour.
He let them cross the causeway, so keen was he
to give minstrels matter for mighty songs.
Needlessly noble. It should never have been:
bidding bows be still, and the bridge opening,
matching more with few in mad handstrokes.
Well, doom he dared, and died for it.

Tal como directamente expresa Tolkien en su comentario, para Byrhtnoth era suficientemente heroico destruir o contener –hasta la aniquilación, si fuera necesario– a la horda de enemigos que amenazaba el reino de Æthelred. Estaba totalmente de más hacer de aquello una situación desesperada, y Tolkien es contundente en el porqué de Byrhtnoth:

Owing to a defect of character, no doubt; but a character, we may surmise, not only formed by nature, but moulded also by «aristocratic tradition», enshrined in tales and verse of poets now lost save for echoes. Beorhtnoth was chivalrous rather

²⁴ Stuart (1982: 129), en la escena del avance de un rudo vikingo y el encuentro de Byrhtnoth, halla un detalle en el v. 133, en el comentario del poeta, mediante el que el tema de lo demoníaco y la sombra se refuerza en el poema: «Comment is not rare in OE poetry, but comment presenting criticism of warlike action on the part of a hero is uncommon. OE *yfel* is a powerful word, with sinister connotations. It is used of unknown destructive forces, devils, and the vilest sins. The use of *yfel* here places emphasis not on the glory of war, but on the destructive factor». Nada importa que ese mismo vikingo sea eliminado fácilmente enseguida, pues queda patente un mal de sombra.

²⁵ La condena de su actitud y negligencia puede notarse también en su plegaria: «He is concerned that his soul be granted a safe journey on its way to heaven, but it does not occur to him to pray for the salvation of his men. The prayer represents the culmination of a series of events that depict him as a man who sees himself in the archaic tradition of the Germanic hero, but who, being preoccupied with his own personal glory, sends his loyal men to a useless and unnecessary death» (Stuart 1982: 130).



than strictly heroic. Honour was in itself a motive, and he sought it at the risk of placing his *heorðwerod*, all the men most dear to him, in a truly heroic situation, which they could redeem only by death. Magnificent perhaps, but certainly wrong. Too foolish to be heroic. And the folly Beorhtnoth at any rate could not wholly redeem by death (*HB* 146).

5. HEROÍSMO HUMILDE

Tolkien no vio en *Maldon*, tal como hiciera Gordon (1937: 26)²⁶, celebración alguna del antiguo y heroico espíritu del Norte. No podía ser tras siglos de cristianismo en Inglaterra y cánticos en latín al funeral de Byrhtnoth, y por eso le inquietaba la interpretación que pudiera hacerse de las palabras de Byrhtwold (vv. 312-319):

*Hige sceal þe heardra, heorte þe cenre,
mod sceal þe mare, þe ure mægen lytlað.
Her lið ure ealdor eall forþe a'wen,
gód on greote. A mæg gnornian
se ðe nu fram þis wigplegan wendan þenceð.
Ic eom frod feores: fram ic ne wille,
ac ic me be healfē minum hlaforde,
be swa leofan men, licgan þence.*

Mayor ha de ser nuestro brío y coraje,
mayor el tesón, cuanto menos podamos.
Al caudillo excelente aquí sobre el polvo
muerto tenemos. Por siempre quizás
lo lamente después el que ahora flaquee.
Avanzada es mi edad: de aquí no he deirme;
con mi amado señor me pienso quedar
y junto con él daré yo mi vida.

A Tolkien le preocupaba tal aclamación hecha en el campo de batalla, en plena lucha: demasiado heroica y no cristiana para 991, encontraría mejor lugar en boca vikinga en vez de inglesa, y seguramente debía de componer una cita o interpolación básicamente pagana (*HB* 124). Pero la cuestión, no olvidemos, está en tratarla junto a los vv. 89-90, que para Tolkien forman severa crítica. Sin embargo, aunque se vea en ello el distanciamiento que el poeta, distinto del noble y guerrero, se permite para criticar el heroísmo como gallardía, este no es incompatible con la lealtad y amor que los guerreros de Byrhtnoth muestran, porque estos son los subordinados. Tal como Tolkien (*HB* 144) expone, el objeto de la voluntad de los guerreros es decidido funestamente por otro, de modo que su aceptación, al no verse motivada por la sed de gloria sino por amor y lealtad, muestra la más pura vertiente del heroísmo del Norte: aquella que no cede ante la inevitable derrota, pero con el corazón limpio de deseo ególatra.

No obstante, si bien los subordinados tienen ocasión de ofrecer lo mejor del espíritu del Norte, el tema nuclear es su lado oscuro: de ahí la centralidad de la condena a lo que roza un espíritu que en tiempo y suelo cristianos está más acorde con la amenaza pagana. Es bajo esta clave como puede decirse que la presentación

²⁶ «The clearest and fullest expression known in literature of the ancient Germanic heroic code». No se olvide que Tolkien, con quien compartió tres años en la Universidad de Leeds como docente entre 1922-1925, fue de gran ayuda para su edición del poema, tal como agradece Gordon al comienzo de su edición.





del sacrificio de los guerreros que quedan no es aquella que debería darse en una edad cristiana (Shippey 1985: 233). Por eso las palabras de Byrhtwold en *Maldon* son puestas en *HB* en un contexto ligado totalmente al paganismo: los dos primeros versos brotan del sueño, fuera de combate, de Torhthelm para pasar a desaprobarse inmediatamente por Tídwald, quien expone que solo queda trabajo, pérdida y guerra hasta que el mundo perezca (*HB* 124; 141). Y Tolkien añade además otros dos versos más oscuros: «Heart shall be bolder, harder be purpose, / more proud the spirit as our power lessens! / Mind shall not falter nor mood waver, / though doom shall come and dark conquer». Su interpretación de *Maldon*, por lo tanto, tiene claras y profundas consecuencias en la ficción: tal como dice Shippey (2007: 276), desde la perspectiva del *legendarium*, esas palabras más pegan a Túrin o Feänor que a Aragorn o Gandalf²⁷.

Para algunos académicos, como Clark (2000: 40-50), en pos de la presentación de un heroísmo a su medida, lo que Tolkien hizo fue parricidio; en palabras de Shippey (2007: 337): «He had in fact to take ‘the northern heroic spirit’ and sacrifice it». Sin embargo, Bowman (2010), a partir de los ejemplos de Gandalf y Sam, argumenta que Tolkien veía en los héroes de «segunda fila», tales como los guerreros de Byrhtnoth y Wiglaf—gracias a quien finalmente se mata a la bestia—, un modo de heroísmo dentro de la propia tradición del Norte que ofrece otra vertiente a la búsqueda de fama y gloria, pues se trata del guerrero que lucha por voluntaria elección. De modo que, para empezar, el modelo de heroísmo a destacar no es ajeno al Norte ni en contra de su tradición: se trata de la resistencia del que, obligado por las circunstancias a las que lo han conducido los actos de su señor, exhibe inquebrantable lealtad hasta la muerte. En sus palabras: «It is the heroism of obedience and love not of pride or wilfulness that is the most heroic and the most moving; from Wiglaf under his kinsman’s shield, to Beorhtwold at Maldon» (*HB* 148).

Su conclusión se ejemplifica en su *legendarium* mediante Fili y Kili, Éowyn y Merry, y el mismo Sam, entre otros²⁸. Tal heroísmo destaca por la completa renun-

²⁷ Retomando los motivos del paso y el enemigo infernal, es importante notar que Glaurung consuma la ruina de Nargothrond debido al magnánimo puente que Túrin incita a construir. Al contrario, tal como Bruce (2007) expuso, Gandalf cerró el paso del puente al demonio en Khazad-dûm, hasta el punto del sacrificio y mediante invocación espiritual, en la que apeló a la llama de Anor en contraposición a la de Udún (2014a: 343).

²⁸ «De los doce compañeros de Thorin, quedaban diez. Fili y Kili habían caído defendiéndolo con el cuerpo y los escudos, pues era el hermano mayor de la madre de ellos» (2011: 218; cf. Deyo 1988: 60-61). Por otra parte, Éowyn y Merry quedan frente al Nazgûl protegiendo el cuerpo de su tío Théoden; Merry ve en los ojos de Éowyn «el rostro de alguien que ha perdido toda esperanza y va al encuentro de la muerte» (2014a: 841; 884). De hecho, Tolkien veía, por propia experiencia en la Gran Guerra, algo superior en esos héroes, que volcaría sobre todo en Sam (2014a: 741). Recuérdense también las palabras de Isildur a su hijo Elendur, antes de partir y dejarlo ante el desastre que acepta con amor: «Forgive me, and my pride that has brought you to this doom» (2014c: 355). Sobre el juramento y su ruptura [*āðbrice, oathbreaking*] en la antigüedad, Chance (2003: 249-261). Interesante notar la no obligación de dar juramento al formar la Compañía del Anillo (2014a: 293), y, tal como señala Lee (2020: 174-175), la persistencia de la lucha sin esperanza de Sam y Frodo, y los Ents.

cia a sí mismo en favor del amor a quien se sirve, la aceptación del mal hado y el combate hasta el final. De modo que Tolkien no mató el espíritu del Norte, sino que trabajó la veta capaz de acoger el espíritu cristiano que lo elevaría, aquella raíz que emplearía en su *legendarium* (Cf. Hammond y Scull 2006: 217-230). Es decir, Tolkien no reescribió el heroísmo basado en *lofy dom* en favor de algo incongruente con el pasado, sino que escogió el modelo de heroísmo humilde de los servidores. Así pues, el heroísmo del Norte muestra en su tradición literaria una vertiente elevada, que no brilla como el oro, sino como el sol sobre el mar; que ante el fin asegurado no desemboca en gallardía, sino que sintoniza con la humildad y prudencia cristianas.

En consecuencia, en *Maldon*, existe la tensión entre el heroísmo que no se sacrifica por fama y gloria –tradicional y también cristiano– y la postura de Byrhtnoth, de clave pagana. El Cielo ni se toma por asalto ni la entrada se compra con la muerte de otros y regocijo por fama terrena (*HB* 130). La ley moral del siglo x en Inglaterra no exigía de ningún modo sacrificar a gente por gloria. De modo que, desde el ideal del héroe que se enfrenta a la inminente muerte, su postura tiene dos vertientes: saberse pequeño y luchar contra toda esperanza, o ser temerario y grabarse un nombre en cantos de memoria; recaída al criticado *ofermod* oscuro y pagano, según Tolkien. Su propuesta consiste en recoger y guardar la primera, como la forma más noble del heroísmo germano, que abre una ventana más allá del Oeste. Su gran diferencia y aportación para con los registros de la literatura germana consiste en que aquellos héroes que no luchan por fama o gloria no son únicamente los subordinados, sino que también son los líderes, tales como Théoden, Faramir, Gandalf o Aragorn.

6. DESTINO Y CONFIANZA

Al comparar a Wiglaf con los subordinados de *Maldon*, Tolkien deja patente que Beowulf peca del mismo y excesivo tenor que Byrhtnoth. En 1936, en «*Beowulf: the Monsters and the Critics*» (2006: 5-48), expuso que el héroe tenía heroica fuerza y gran coraje –que en juventud lo llevaron a ser aventurero, incluso salvaje–, pero que no por ello dejaba de reconocer que sus dones provenían del Único, y siempre los usó para bien y fines caballerosos. Sin embargo, al final de su vida, el orgullo volvió a él. De hecho, el poema lo presenta entrando en madurez –alabada por Hrothgar (vv. 1818-1845b)–, pero se recuerdan hechos heroicos previos que muestran su confianza en su fuerza, desde su competición con Breca (vv. 499-581a), que lo llevó a luchar con monstruos marinos, al combate, desnudo, sin arma alguna, con Grendel (vv. 408b-410; 415-440a). Su excesiva valentía y orgullo, aunque nunca fueron fuente de desprecio para con los demás, sí lo fueron de arrogancia y búsqueda de alabanza a su persona. Finalmente, tras largo y ejemplar gobierno, arriesgó más de lo necesario contra el dragón, *solo* (vv. 2337-2338a; 2345-2346; 2703b-2704), dejando el desenlace en manos de Dios: ahí reside su *ofermod* (Tolkien 2014b: 223-224; 273-275; 312-313).

Es decir, Beowulf no espera más asistencia de Dios salvo la fortuna de que, como *Metod* (2014b: 271-275), escoja salvarle la vida, como recompensa al valiente que no teme perderla, para gloria y alabanza terrena. No espera ningún Cielo, no





espera el perdón de los pecados: porque no hay relación personal con Él, no se sabe que es Padre y ama al mundo. Por lo tanto, por el hecho de estar solo, de no tener más que plena confianza en sí mismo²⁹, el héroe necesita lograr la entrada triunfal al tálamo. El coraje lo mantiene en la batalla, y el orgullo quiere que sea recordada (Seale 1995; Tolkien 2006: 31). Por todo ello, Tolkien expone en *HB* (144) que *Beowulf* y *Maldon* comparten el motivo del exceso: «[The] element of pride, in the form of the desire for honour and glory, in life and after death, tends to grow, to become a chief motive, driving a man beyond the bleak heroic necessity to excess – to chivalry». Pero en *Beowulf*, de alguna manera, queda justificado para Tolkien, pues consideraba el poema escrito por un cristiano que admiraba lo mejor del pasado (2006: 21; 33), y que situaba a Beowulf como conocedor del Único Dios, pero sin esperanza del Cielo, en continua lucha en un mundo hostil contra el *feond man-cynnes* (v. 164b), prole de Caín, que asola al hombre (2006: 19-20; 32; Cf. Chambers 1967: 66):

We do not deny the worth of the hero by accepting Grendel and the dragon. Let us by all means esteem the old heroes: men caught in the chains of circumstance or of their own character, torn between duties equally sacred, dying with their backs to the wall. But *Beowulf*, I fancy, plays a larger part than is recognized in helping us to esteem them. Heroic lays may have dealt in their own way – we have little enough to judge by – [...] In these (if we had them) we could see the exaltation of undefeated will, which receives doctrinal expression in the words of Byrhtwold at the battle of Maldon. But though with sympathy and patience we might gather, from a line here or a tone there, the background of imagination which gives to this indomitability, this paradox of defeat inevitable yet unacknowledged, its full significance, it is in *Beowulf* that a poet has devoted a whole poem to the theme, and has drawn the struggle in different proportions, so that we may see man at war with the hostile world, and his inevitable overthrow in Time (2006: 17-18).

Para Tolkien, por lo tanto, la esencial relación entre *Beowulf* y *Maldon* no es, tal como Gordon (1937: 23) dijera, el valor de los compañeros en redor del señor, sino el talante del orgulloso héroe. Tolkien señala que no hay obra conocida en la que se exponga en particular, y de manera extensa, el alcance y razón de esa forma de encarar las circunstancias adversas, pero hay dos obras en cuyo centro están: *Maldon*, donde se expone de modo conciso y potente en las palabras de Byrhtwold, y *Beowulf*, donde es tratado de modo superior, con la perspectiva del poeta que escribe en un momento en el que la imaginación del Norte se inflamó con el nuevo fuego cristiano. Respecto a *Maldon* y las palabras de Byrhtwold, Tolkien agregó la siguiente nota al fragmento recién citado:

For the words *hige sceal þe heardra, heorte þe cenre, mod sceal þe mare þe ure mægen lytlað* are not, of course, an exhortation to simple courage. They are not reminders

²⁹ Por esa razón, Túrin es llamado *overbold*, además de su orgullo frente a Morgoth, el Diablo (2007: 85).

that fortune favours the brave, or that victory may be snatched from defeat by the stubborn. (Such thoughts were familiar, but otherwise expressed: *wyrd oft nereð unfeagne eorl, þonne hi sellen deah.*) The words of Byrhtwold were made for a man's last and hopeless day (2006: 45).

Es decir, Tolkien dejó argumentada en 1936 la postura que plantearía de forma literaria en 1953: que hay algo excesivamente desesperado y orgulloso en el espíritu inglés en *Maldon* que reafirma la voluntad solamente en sí mismo. En otras palabras: «Of pagan 'belief' we have little or nothing left in English. But the spirit survived» (2006: 36). Ahora bien, ¿dónde encuentra su mejor marco tal voluntad? En el paganismo que daría eddas y sagas. En su estudio de la leyenda de Sigurd (2010: 23-24), tras hacer mención explícita a Byrhtwold, Tolkien dice acerca de tal disposición y voluntad de espíritu: «It might be called Godlessness –reliance upon self and upon indomitable will. Not without significance is the epithet *godlauss*, with the explanation that their creed was *at trúa á mátt sín ok megin* ['to trust in one's own might and main']».

De ahí que, tal como antes se ha dicho, Tolkien pusiera las palabras de Byrhtwold en contexto pagano en *HB*. Pues si bien es importante subrayar que tal epíteto solo se aplicaba a personajes particulares comandantes y sin piedad en tiempos en el que muchos habían abandonado las prácticas paganas, lo que Tolkien resalta es el talante del temerario que no cuenta con Dios: el espíritu de aquel que solo cree en sí mismo y confía en el acero de su espada. Tal espíritu peca de gallardía: apura hasta límites insospechados la ocasión para alcanzar fama terrena, arrastrando consigo a oscuro final a los que lo acompañan. De modo que es coherente sostener que el poeta de *Maldon* condenara tal carácter –poniendo en boca de Byrhtnoth *Metod* para Dios–, porque a finales del siglo x, no se pensaba en el túmulo, sino en el Cielo. En palabras de Tolkien, aquellas con las que cierra *HB*:

There could be no more pungent criticism in a few words of 'chivalry' in one of responsibility than Wiglaf's exclamation: *oft sceall eorl monig anes willan wraec adreogan*, 'by one man's will many must woe endure'. These words the poet of Maldon might have inscribed at the head of his work (*HB* 150)³⁰.

³⁰ Tolkien (*HB* 147-148) señala que *Beowulf* termina con *lofgeornost* [*most desirous of glory*], y que, posiblemente, el *Maldon* original y completo también recuperara al final el tema de la condena por gloria y culminara con él, porque en lo que actualmente se conoce el poeta no elabora el tema contenido en los citados versos ni tiene tono mordaz. De ahí el gran lugar para la elevación del carácter heroico del subordinado: su lealtad es suprema, al no cuestionar la conducta de Byrhtnoth, sino que lucha y muere.



7. CONCLUSIONES

La sugerencia de Tolkien es clara: el poeta de *Maldon* era artista versado en la tradición literaria y espiritual de su tierra, y hubo de tener en mente a Wiglaf al escribir su poema. Pues en *Maldon*, al igual que en *Beowulf*, el subordinado no critica la conducta de su señor –eso es tarea del narrador–, sino que, por verse frente a la muerte por lealtad a este, expresa la mejor faceta del espíritu heroico germano: aquella que no lucha por gloria (terrena), sino por amor.

No obstante, hay algo más detrás de todo ello que hemos resaltado en este estudio: la clave mítica y trascendente. Porque, tal como dice Tolkien, el orgullo del espíritu es llevado en *Beowulf* a un plano distinto: a la constante lucha contra el (monstruoso) adversario de Dios que tiene cercado al mundo y atormenta a la humanidad. De modo similar, Byrhtnoth lucha contra aquellos que no reconocen a Dios, a la vez que se percibe un halo diabólico junto a estos innombrados, a los que no debía haber escuchado, tal como se ha visto a partir de la profundización de la lectura de *Maldon* y *HB* a partir de los vv. 86 y 180 del primero. Sin embargo, a diferencia de *Beowulf*, Byrhtnoth arriesga más de lo debido, y no cede al deseo de ir con gran fama al Cielo, aunque siga designando a Dios Padre como Juez (*Metod*), más adecuado en un contexto pagano que cristiano consolidado, tal como se ha expuesto. Por todo ello, puede afirmarse que la interpretación de Tolkien en torno a la palabra *ofermod(e)* y la vertiente del heroísmo humilde del subordinado es acertada, y que los ejemplos dados en su *legendarium* permiten redescubrirla; al ensayarla, además de en el servidor, en el señor.

Al destacar pasajes antes no empleados de la obra tanto académica como de ficción de Tolkien, se ha logrado reafirmar la coherencia y fundamentación de su interpretación, así como abrir nuevas perspectivas de estudio, tales como la comparación del desarrollo semántico y compositivo de «*Beowulf: the Monsters and the Critics*» y *HB*, así como el de sus respectivas traducciones, y todo ello con la evolución creativa de su *legendarium*.

RECIBIDO: agosto de 2020; ACEPTADO: abril de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Earl R. (1994): «The Roman Idea of *Comitatus* and its Application to *The Battle of Maldon*», *Medievalia* 17: 15-26.
- BERRIDGE, Wilfrid (2017): *The Battle of Maldon*. URL: <http://battleofmaldon.org.uk/>. Consultado el 12/08/2020.
- BOENIG, Robert (1986): «Tolkien and Old Germanic Ethics», *Mythlore* 48: 9-12; 40.
- BORGES, Jorge Luis (2000): «La *Balada de Maldon*...», en Martín Arias y Martín Hadis (eds.), *Borges Profesor. Curso de Literatura Inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires: Emecé, 46-54.
- BOWMAN, Mary R. (2010): «Refining the Gold: Tolkien, *The Battle of Maldon*, and the Northern Theory of Courage», *Tolkien Studies* 7: 91-115.
- BRADLEY, Sidney A.J. (1982): *Anglo-Saxon Poetry. An Anthology of Old English Poems in Prose Translation*, Londres: Dent.
- BRAVO GARCÍA, Antonio (1998a): *Los lays heroicos y los cantos épicos cortos en el inglés antiguo*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- BRAVO GARCÍA, Antonio (1998b): «Plegaria ante la muerte durante la batalla», en *Fe y literatura en el periodo anglosajón (ss. VII-XI) (La plegaria como texto literario)*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 126-133.
- BUENO, Jorge Luis (2010): «The Translator's "Ofermod": Reconsidering Maldon's "For His Ofermode" (89) in Translation through J.R.R. Tolkien's *The Homecoming of Beorhtnoth*», *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 61: 135-148.
- CAVILL, Paul (1995): «Interpretation of *The Battle of Maldon*, Lines 84-90: A Review and Reassessment», *Studia Neophilologia* 67(2): 149-164.
- CHADWICK, Nora K. (1976): *The British Heroic Age: The Welsh and the Men of the North*, Cardiff: University of Wales Press.
- CHAMBERS, Raymond W. (1967): «*Beowulf* and the "Heroic Age" in England», en *Man's Unconquerable Mind: Studies of English Writers, from Bede to A.E. Housman and W.P. Ker*, Nueva York: Haskell House Publishers, 53-69.
- CHANCE, Jane (ed.) (2003): *Tolkien the Medievalist*, Nueva York: Routledge.
- CLARK, George (1968): «*The Battle of Maldon: A Heroic Poem*», *Speculum* 43(1): 52-71.
- CLARK, George (1979): «The Hero of Maldon: *Vir Pius et Strenuus*», *Speculum* 54(2): 257-282.
- CLARK, George (2000): «J.R.R. Tolkien and the True Hero», en George Clark y Daniel Timmons (eds.), *J.R.R. Tolkien and His Literary Resonances: Views of Middle-earth*, Westport: Greenwood Press, 39-51.
- CLARK, George (2016): «The Anglo-Saxons and *Superbia*: Finding a Word for it», en Leonard Neidorf, Rafael J. Pascual y Tom Shippey (eds.), *Old English Philology: Studies in Honour of R.D. Fulk*, Cambridge: D.S. Brewer, 172-189.
- COOPER, Janet (ed.) (1993): *The Battle of Maldon: Fiction and Fact*, Londres/Río Grande: The Hambledon Press.
- DEYO, Steven M. (1988): «Wyrð and Will: Fate, Fatalism and Free Will in the Northern Elegy and J.R.R. Tolkien», *Mythlore* 53: 59-62.



- DOANE, Alger N. (1978): «Legend, History and Artifice in *The Battle of Maldon*», *Viator: Medieval and Renaissance Studies* 9: 39-66.
- FERRÉ, Vincent (2008): «Tolkien, the Author and the Critic: *Beowulf*, *Sir Gawain and the Green Knight*, *The Homecoming of Beorhtnoth* and *The Lord of the Rings*», en Sarah Wells (ed.), *The Ring Goes Ever On. Proceedings of the Tolkien 2005 Conference*, vol. 1, Coventry: The Tolkien Society, 162-168.
- FRANK, Roberta (1991a): «*The Battle of Maldon* and Heroic Literature», en Donald Scragg (ed.), *The Battle of Maldon, AD 991*, Oxford: Blackwell, 196-207.
- FRANK, Roberta (1991b): «The Ideal of Men Dying with Their Lord in *The Battle of Maldon*: Anachronism or Nouvelle Vague», en Ian Wood y Niels Lund (eds.), *People and Places in Northern Europe 500-1600: Essays in Honour of Peter Hayes Sawyer*, Woodbridge: The Boydell Press, 95-106.
- GNEUSS, Helmut (1976a): *Die Battle of Maldon als historisches und literarisches Zeugnis*, Múnich: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.
- GNEUSS, Helmut (1976b): «*The Battle of Maldon* 89: Byrhtnoð's *ofermod* Once Again», *Studies in Philology* 73(2): 117-137.
- GODDEN, Malcolm y Michael LAPIDGE (eds.) (2013): *The Cambridge Companion to Old English Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GOLLANZ, Israel (ed.) (1892): *Cynwulf's Christ: An Eighth Century English Epic*, Londres: David Nutt.
- GORDON, Eric V. (ed.) (1937): *The Battle of Maldon*, Londres: Methuen.
- GORDON, Robert K. (1970): *Anglo-Saxon Poetry*, Londres: Dent.
- GRIFFITHS, Bill (ed.) (2000): *The Battle of Maldon: Text and Translation*, Pinner: Anglo-Saxon Books.
- GRYBAUSKAS, Peter (2020): «A Portrait of the Poet as a Young Man: Noteworthy Omission in *The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son*», *Tolkien Studies* 17: 163-178.
- HAMMOND, Wayne y Christina SCULL (eds.) (2006): *The Lord of the Rings 1954-2004: Scholarship in Honor of Richard E. Blackwelder*, Milwaukee: Marquette University Press.
- HARRIS, Stephen J. (2010): «Oaths in *The Battle of Maldon*», en Robin Waugh y James Weldon (eds.), *The Hero Recovered: Essays on Medieval Heroism in Honor of George Clark*, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 85-109.
- HIGGENS, Deborah A. (2014): «The Role of the Lord, *Comitatus*, and Gift-Giving within the Mead Hall», en *Anglo-Saxon Community in J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*, Toronto: Oloris Publishing, 67-110.
- HILL, John M. (1995): «Feud Settlements in *Beowulf*», en *The Cultural World in Beowulf*, Toronto: University of Toronto Press, 25-37.
- HILL, John M. (2000): *The Anglo-Saxon Warrior Ethic. Reconstructing Lordship in Early English Literature*, Gainesville: University Press of Florida.
- HILLMAN, Richard (1985): «Defeat and Victory in *The Battle of Maldon*: The Christian Resonances Reconsidered», *English Studies in Canada* 11: 385-395.
- HONEGGER, Thomas (2007): «The Homecoming of Beorhtnoth: Philology and the Literary Muse», *Tolkien Studies* 4: 189-199.
- HONEGGER, Thomas (2015): «The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son», *Tolkien Estate*. URL: <http://tolkienestate.com/en/writing/other-tales-and-poetry/homecoming-ofbeorhtnoth.html>. Consultado el 12/08/2020.



- IRVING, Edward B. (1961): «The Heroic Style in *The Battle of Maldon*», *Studies in Philology* 58: 457-467.
- KILBY, Clive S. (1976): *Tolkien & The Silmarillion*, Wheaton: Harold Shaw Publishers.
- LABORDE, Edward D. (1936): *Byrhtnoth and Maldon*, Londres: William Heinemann.
- LEE, Stuart D. (2020): «*Lagustreamas*: The Changing Waters Surrounding J.R.R. Tolkien and *The Battle of Maldon*», en E.J. Christie (ed.), *The Wisdom of Exeter. Anglo-Saxon Studies in Honor of Patrick W. Conner*, Berlín: De Gruyter, 157-176.
- LERATE, Luis y Jesús LERATE (2012): *Beowulf y otros poemas anglosajones (siglos VII-X)*, Madrid: Alianza.
- MATTO, Michael (2002): «A War of Containment: The Heroic Image in *The Battle of Maldon*», *Studia Neophilologica* 74(1): 60-75.
- MENTXAKATORRE, Jon (2017): «El Padre en acción: una reflexión sobre la gracia y la interacción de Dios en la Tierra Media de Tolkien», *Cuadernos salmantinos de filosofía* 44: 223-241.
- NELSON, Marie (2008): «*The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son*: J.R.R. Tolkien's sequel to *The Battle of Maldon*», *Mythlore* 101/102: 65-87.
- NILES, John D. (2002): «Maldon and Mythopoesis», en Roy M. Luizza (ed.), *Old English Literature: Critical Essays*, New Haven/Londres: Yale University Press, 445-474.
- PARKER, Eleanor (2018): *Dragon Lords. The History and Legends of Viking England*, Londres/Nueva York: I.B. Tauris & Co.
- POLLINGTON, Stephen (1989): *The Warrior's Way: England in the Viking Age*, Londres: Blandford Press.
- RAFFEL, Burton (1964): *Poems from the Old English*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- ROA VIAL, Armando (2010): *Beowulf y otras lecturas anglosajonas. El cantar del hierro*, Santiago de Chile: Ril editores.
- ROBINSON, Fred C. (2013): «God, Death, and Loyalty in *The Battle of Maldon*», en Mary B. Salu y Robert T. Farrell (eds.), *J.R.R. Tolkien, Scholar and Storyteller: Essays in Memoriam*, Ithaca/Londres: Cornell University Press, 76-98.
- SAWYER, Peter H. (1998): *From Roman Britain to Norman Britain*, Nueva York/Londres: Routledge.
- SCRAGG, Donald G. (ed.) (1981): *The Battle of Maldon*, Manchester: Manchester University Press.
- SEALE, Clive (1995): «Heroic Death», *Sociology* 29(4): 597-613.
- SHIPPEY, Tom A. (1985): «Boar and Badger: An Old English Heroic Antithesis», *Leeds Studies in English* 16: 220-239.
- SHIPPEY, Tom A. (2007): *Roots and Branches: Selected Papers on Tolkien by Tom Shippey*, Zúrich/Jena: Walking Tree Publishers.
- SOUKUPOVÁ, Helena (1999): «The Anglo-Saxon Hero on His Death-day; Transience or Transcendence?», *Litteraria Pragensia* 9(18): 5-26.
- STUART, Heather (1982): «The Meaning of Maldon», *Neophilologus* 66(1): 126-139.
- TÁCITO, Cayo Cornelio (1919): *La Germania*, Madrid/Barcelona: Calpe.
- TOLKIEN, J.R.R. (2001): *Tree and Leaf*, Christopher Tolkien (ed.), Londres: HarperCollins.
- TOLKIEN, J.R.R. (2006): *The Monsters and the Critics and Other Essays*, Christopher Tolkien (ed.), Londres: HarperCollins.
- TOLKIEN, J.R.R. (2007): *The Children of Húrin*, Christopher Tolkien (ed.), Londres: HarperCollins.
- TOLKIEN, J.R.R. (2010): *The Legend of Sigurd and Gudrún*, Christopher Tolkien (ed.), Londres: HarperCollins.



- TOLKIEN, J.R.R. (2011): *The Hobbit, of There and Back Again*, Londres: HarperCollins.
- TOLKIEN, J.R.R. (2013): *The Silmarillion*, Christopher Tolkien (ed.), Londres: HarperCollins.
- TOLKIEN, J.R.R. (2014a): *The Lord of the Rings*, Londres: HarperCollins.
- TOLKIEN, J.R.R. (2014b): *Beowulf: A Translation and Commentary, together with Sellic Spell*, Christopher Tolkien (ed.), Londres: HarperCollins.
- TOLKIEN, J.R.R. (2014c): *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*, Christopher Tolkien (ed.), Londres: HarperCollins.
- TOMPKINS, J. Case. (2002): «*The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son: Tolkien as a Modern Anglo-Saxon*», *Mythlore* 90: 67-74.
- WHITEHEAD, Frederick (1960): «*Ofermode et desmesure*», *Cahiers de civilisation médiévale* 3: 115-117.
- WHITELOCK, Dorothy (1974): *The Beginnings of English Society*, Harmondsworth: Penguin Books.
- WOOLF, Rosemary (1986a): «The Devil in Old English Poetry», en Heather O'Donoghue (ed.), *Art and Doctrine: Essays on Medieval Literature*, Londres/Ronceverte: The Hambledon Press, 1-14.
- WOOLF, Rosemary (1986b): «The Ideal of Men Dying with Their Lord in the *Germania* and in *The Battle of Maldon*», en Heather O'Donoghue (ed.), *Art and Doctrine: Essays on Medieval Literature*, Londres/Ronceverte: The Hambledon Press, 175-196.



«DU WEISST, DASS ICH JOURNALIST WAR»:
GONZO JOURNALISM Y AUTOFICCIÓN
EN LA LITERATURA POP

Cristina Victoria Paneque de la Torre
Universidad de Valencia

RESUMEN

El término *Gonzo Journalism* hace referencia a un estilo periodístico íntimamente ligado a la figura del autor, contando con la presencia de esta como base de su narración. El género de la autoficción es también muestra del resultado de la suma de realidad y ficción en torno a la figura de su creador. Joachim Lottmann aúna el estilo gonzo y la autoficción en su obra, compaginándolos hasta conseguir el retrato crítico de la sociedad alemana del siglo XXI que caracteriza su obra. Las novelas *Der Geldkomplex* (2009) y *Endlich Kokain* (2014) muestran dos formas diferentes de aplicar los requisitos estilísticos de ambos en la literatura pop, hasta conseguir su fusión «lottmannizando» el mundo que rodea al autor sin perder el compromiso social del que este hace gala.

PALABRAS CLAVE: periodismo gonzo, literatura pop, Joachim Lottmann, autoficción.

«DU WEISST, DASS ICH JOURNALIST WAR»: GONZO JOURNALISM
AND AUTOFICTION IN POP LITERATURE

ABSTRACT

The term *Gonzo Journalism* refers to a journalistic style closely linked to the figure of the author, with the presence of the latter as the basis of his narrative. The genre of autofiction is also the result of the combination of fact and fiction around the figure of its creator. Joachim Lottmann combines gonzo style and autofiction in his work, combining them to achieve the critical portrait of German society in the 21st century that characterises his work. The novels *Der Geldkomplex* (2009) and *Endlich Kokain* (2014) show two different ways of applying the stylistic requirements of both to pop literature, to the point of achieving their fusion by «lottmannising» the world around the author without losing the author's social commitment.

KEYWORDS: Gonzo Journalism, Popliteratur, Joachim Lottmann, autofiction.



1. INTRODUCCIÓN

Joachim Lottmann es considerado actualmente por crítica y público la figura más relevante de la literatura pop alemana. Autoproclamado precursor de la Popliteratur alemana, es uno de sus máximos exponentes junto con Christian Kracht o Benjamin von Stuckrad-Barre, aunque, a diferencia de estos, su obra continúa la línea temática que inició en 1987 con *Mai, Juni, Juli*, su primera novela. Tras la publicación de esta, Lottmann orientó su carrera profesional al periodismo, colaborando en medios de prensa como *Frankfurter Allgemeine Zeitung* o *Spex*. En 1999 retomó su carrera literaria con la publicación de su segunda novela, *Deutsche Einheit. Ein historischer Roman aus dem Jahr 1995*, a la que siguió la trilogía conformada por las obras *Die Jugend von heute* (2004), *Zombie Nation* (2006) y *Der Geldkomplex* (2009), obteniendo por esta última el *Wolfgang-Koeppen-Preis* en 2010.

El conjunto de su obra muestra una continuidad temática y estilística, centrada en realizar una visión crítica de la Alemania contemporánea, abarcando temas tan diversos como la política, la literatura, la aporofobia o la profunda comercialización del sector artístico, amén de la situación de los refugiados en Alemania, construyendo relatos en los que se intercalan rasgos de estilos y géneros diferentes, tanto literarios como periodísticos: las detalladas descripciones propias del *New Journalism* comparten espacio con el debate entre ficcionalidad y veracidad propio de la autoficción y con la crítica social mostrada a través de la irreverencia propia del *Gonzo Journalism*, mientras la estética camp adereza el hilo argumental con la extravagancia y el histrionismo propios de esta sensibilidad.

Para presentar esta crítica social, Lottmann utiliza dos herramientas que *a priori* pudieran parecer antitéticas: el juego de ficcionalidad propio de la autoficción y el compromiso con la realidad del estilo gonzo. El presente estudio analiza la presencia de los elementos propios del periodismo gonzo y de la autoficción en las novelas *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain* como medio para la denuncia social y pone de relieve la cosmovisión crítica que Lottmann ofrece de la Alemania del siglo XXI, nacida del individualismo del protagonista, pero globalizadora en su alcance.

2. GONZO: LA OMNIPRESENCIA DEL AUTOR

El estilo *Gonzo Journalism* y el género de la autoficción muestran similitudes en su origen. Ambos nacieron en la década de los años 70 del siglo XX, siendo catalogados en el momento de su aparición, y comparten la base de su esencia: la representación del autor en la obra.

Las narraciones «gonzistas» realizarán esta alusión desde un texto que parte de la veracidad del periodismo, pero limitándose a exponer el testimonio de lo vivido por su protagonista, quien, además, podrá aderezar sus experiencias con la fantasía de la ficción. Este estilo comparte con el género de la autoficción la presentación de referencias autobiográficas, así como la posibilidad de incorporar elementos puramente ficticios al relato; pero, a diferencia de esta, el estilo gonzo narra el testimonio de lo vivido a través de un texto comprometido con el momento social del que



informa, intercalando reflexiones sobre el mundo del periodismo, mientras que la autoficción juega con la representación del autor en la obra a través de sus recuerdos o las coincidencias onomásticas y biográficas.

La figura del autor juega por tanto un papel primordial en la narración: si bien en ambos casos se hace necesario un conocimiento de la realidad extratextual, en el estilo gonzo el contexto que rodea a la noticia cobra tintes de crítica, mientras que en la autoficción constituye el elemento que posibilita el juego de identificación entre el autor y el personaje. La combinación de ambos aspectos es aprovechada por Lottmann para elaborar su característica crítica social.

2.1. GONZO JOURNALISM: DEFINIR LO VOLUBLE

El término *Gonzo Journalism* es utilizado por primera vez en 1970 por el editor del *Boston Globe Sunday Magazine*, Bill Cardozo, al referirse al artículo periodístico escrito por Hunter S. Thompson titulado «The Kentucky derby is decadent and depraved» (Vitullo 2016: 7), publicado en la revista *Stalan's Monthly*. En este artículo, Thompson presentó el derbi de Kentucky de forma inusual, utilizando el lenguaje e innovaciones estéticas del *New Journalism*, pero con la particularidad que supuso narrar la noticia protagonizándola. La propuesta del artículo fue, además, completamente atípica: Thompson, apremiado por la fecha límite de entrega de este, envió a la editorial desde Kentucky todas las notas que había elaborado, sin editar, reescribir ni ordenar (Torrey y Simonson 2008: 21), presentando un texto alejado de los cánones periodísticos de la época e innovador tanto en la forma como en el contenido. La atipicidad del artículo llegó incluso a la representación de imágenes. Thompson declinó la presencia de un fotógrafo profesional, optando por un dibujante, Ralph Steadman, que trasladase de forma gráfica las experiencias que acumularon el periodista y el artista gráfico durante el derbi. De esta forma, la personal visión del evento trascendía la palabra y llegaba también a la imagen.

La publicación de este artículo supuso el inicio de un estilo que, a pesar de las reminiscencias al *New Journalism*, parecía anunciar importantes innovaciones estéticas gracias a la ambigua relación que se establecía al convertir al periodista en el protagonista de la noticia, presentando como hechos sus propias experiencias y rompiendo con la exigencia de neutralidad, veracidad y contraste que caracterizaba al periodismo hegemónico.

Esta tendencia ha sido analizada en numerosas ocasiones desde su nacimiento y sus características se han recogido en una serie de definiciones que destacan, como apunta Vitullo, principalmente tres elementos: subjetividad, compromiso con el contexto sociopolítico que enmarca la acción narrada y metaperiodismo (Vitullo 2016: 8) o, como fórmula Robertnova, «a provoking and shocking manner of interpreting facts and events» (Robertnova 2016: 275).

Estos elementos nacen de la combinación entre la actualidad narrada y la dependencia mostrada por el periodismo gonzo hacia la figura del autor, pues este narra la acción desde su punto de vista, convirtiéndose al mismo tiempo en autor, protagonista y narrador. Esta narración periodística se basa exclusivamente en las



experiencias del reportero, quien no recopilará otros testimonios que sirvan de contraste a su versión de los hechos y construirá un texto de visión unipersonal en el que la neutralidad del género periodístico queda anulada. La confirmación de esta postura es plasmada por James Green al recoger la afirmación que hizo Thompson: «I like to get right in the middle of whatever I'm writing about –as personally involved as possible» (Green 1975: 108).

La subjetividad que se desarrolla en los textos gonzo se encuentra firmemente enmarcada en un contexto de actualidad. En 1970 Nixon está en el poder y el Mercado de Valores estadounidense se desploma; también es el año de las revueltas estudiantiles y las manifestaciones de los Panteras Negras. El derbi se celebra dos días antes de que se produzca la *Matanza del 4 de mayo* en la Universidad de Kent, en Ohio, como protesta ante la invasión de Camboya por el ejército estadounidense. Todo ello se muestra en el artículo «The Kentucky derby is decadent and depraved» a través de conversaciones o reflexiones de Hunter S. Thompson, pues, pese a tratarse de un artículo deportivo, este no ignora la problemática que estaba viviendo Estados Unidos en los convulsos años de la Guerra Fría. El compromiso del periodismo gonzo con el momento social se extiende a través de todas las líneas del reportaje.

De forma transversal también aparece el tercer pilar sobre el que sustenta el periodismo gonzo: el metaperiodismo. Este es entendido como la reflexión desde el propio periodismo sobre lo que este significa y a su vez desmitifica una profesión que adolece de un lado oculto a los ojos del lector:

... o metajornalismo terá, pelo menos, a virtude de desmistificar a profissão aos olhos do público. Explicar quem são os profissionais da informação, com trabalho, como, com quem e onde buscam a informação que dão a conhecer, que faltas profissionais e que excessos ético-deontológicos cometem são, em última análise, o fundamento deste ímpeto de informar sobre os informadores (Oliveira 2010: 10)¹.

Esta normalización del mundo periodístico aparece en la narración al reflejar las vicisitudes con las que se puede encontrar un reportero durante la elaboración de un reportaje: los problemas de alojamiento o de transporte, la tensión por hacerse con los mejores sitios desde donde informar o las diversas incidencias a las que debe enfrentarse en su relación con los diferentes departamentos de prensa. Thompson revela la cara oculta del periodismo, consiguiendo que el propio periodismo reflexione sobre sí mismo.

Si bien la subjetividad, el compromiso social y el metaperiodismo son los elementos primarios sobre los que se construye el *Gonzo Journalism*, estos adquieren un cariz añadido gracias a la espontaneidad que destila el texto y los persona-

¹ ... el metaperiodismo tendrá, por lo menos, la virtud de desmitificar la profesión a ojos del público. Explicar quiénes son los profesionales de la información, cómo trabajan, con quién y dónde buscan la información que dan a conocer, qué faltas profesionales y qué excesos ético-deontológicos cometan son, en un último análisis, el fundamento de este ímpetu de informar sobre los informadores. (Traducción propia).



jes provocadores que lo protagonizan. La espontaneidad, en el caso de los textos de Thompson, es el motivo que llevó a Bill Cardozo a calificar como gonzo este nuevo estilo. Esta nace con la publicación de las notas de Hunter S. Thompson sin ningún tipo de edición y la elección del término parece influenciada por la variante musical de jazz gonzo, que remite a una forma de tocar música de manera volátil, voluble o inestable y que debe su nombre a la composición de jazz titulada *Gonzo*, compuesta por Don Robey y Deadric Malone en 1960 (Vitullo 2016: 8). Esta inestabilidad y volubilidad se reproduce en los personajes provocadores, que aparecen unidos a la celeridad, reminiscencias al alcohol y al consumo de sustancias estupefacientes, propios de las narraciones de Thompson: «a crazed mix of sharp insight, humor, drugs, sex and violence» (Hirst 2004: 7).

Esta combinación de elementos construye un texto cuya base es la representación del autor en la obra, como ocurre con el género de la autoficción, híbrido nacido de la combinación entre novela y autobiografía, en el que el autor se revela desde su personaje.

3. AUTOFICCIÓN: REALIDAD VERSIONADA

El término *autoficción* fue acuñado por Serge Doubrovsky para clarificar el estilo literario de su novela *Fils* en 1977, considerándola como «ficción de acontecimientos estrictamente reales» (González 2015: 9). Esta paradójica definición es muestra de lo ambivalente de un término que tiene su equivalencia en lengua inglesa con la expresión *factionality*, fusionando en un solo vocablo los conceptos *fact* y *fictionality*, sobre el que existen numerosos debates² en torno a la validez de una denominación híbrida que remite a la autobiografía y a la ficción.

La antítesis que provoca la unión de autobiografía y ficción nace al entender que la primera se construye sobre la base de la verdad y su intención es la de relatar hechos verídicos mientras la ficción se origina en la imaginación del autor, por lo que el lector es consciente en todo momento de que todo lo narrado pertenece al mundo de la ficción. Esta consideración nace del *pacto autobiográfico* (Lejeune 1994: 64) existente entre lector y autor, por el cual se entiende que

² Manuel Alberca resume en su estudio las diferentes valoraciones que se han hecho en el mundo académico del concepto *autoficción*, haciendo hincapié en la problemática que suscita llegar a una definición genérica del término dada «su indefinición o en la indeterminada posición en que se coloca, al situarse de forma desafiante en el quicio de la frontera que comunica la nación de la ficción con la nación de la autobiografía, sin querer pertenecer en teoría plenamente a ninguna» (Alberca 2007: 162). Por otro lado, Frank Zipfel expone las dudas que nacen al analizar el término *autoficción* en el ámbito académico y compararlo con las novelas autobiográficas o novelas personales planteadas por Lecarme (Lecarme 2004: 13-23), confirmando que estas dudas existen en el mundo académico independientemente de la lengua y cultura que cultive el género de la autoficción (Zipfel 2009: 285-314).



el autobiógrafo está obligado a ser veraz, al menos lo anuncia y hasta lo promete, pero si no lo es, porque se equivoca involuntariamente o de forma voluntaria mente, no podemos concluir que hace ficción. [...] Si por el contrario el autobiógrafo inventa, sustituye o transforma deliberadamente su biografía, a eso ya no podríamos llamarle ficción, sino engaño (Alberca 2007: 47).

De esta forma, el género de la autoficción cultiva ambas posibilidades mediante la figura de un autor que juega a la identificación con el protagonista dentro de una narración que podría ser real o ficticia.

La propuesta y la práctica autoficcional [...] se fundamentan de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor (Alberca 2007: 32).

Para lograr dicha insinuación se debe tener en cuenta la diferenciación que Lejeune realizó entre identidad y parecido, pues «la *identidad* es un hecho inmediatamente aprehensible, aceptado o rehusado, en la enunciación; el *parecido* es una relación, [...], establecida a partir del enunciado» (Lejeune 1994: 75). Esta aclaración es básica para comprender la autoficción en su totalidad, pues necesita del conocimiento que el lector tenga de las referencias extratextuales que la narración ofrece, al constituir una de las posibilidades que el género autoficcional proporciona al autor para reflejarse en el texto. Más allá de la coincidencia onomástica, la identificación entre autor y personaje puede realizarse mediante diversos recursos:

So gibt es zum einen andere Möglichkeiten der Identifikation des Autors mit einer Figur der erzählten Geschichte als die Namensgleichheit, z.B. über die vorherigen Werke, und zum anderen Möglichkeiten der Fiktionalisierung jenseits des Paratextes, z.B. durch die Integration fiktiver Elemente auf der Ebene der Geschichte oder die Verwendung der dritten Person anstatt der ersten (Zipfel 2009: 305).

El escritor podrá decantarse por las referencias indirectas, en las que aportará datos autobiográficos y referencias fuera de la identificación nominal que ayudarán a establecer la relación de parecido entre el protagonista y el autor. Si bien esta última alternativa se encuentra para algunos académicos fuera del espectro de la autoficción, también es celebrada por muchos como un nuevo giro dentro del género: el autor debe insinuarse entre líneas, debe ofrecer la posibilidad de ser y no ser, ofreciendo al lector referencias que le permitan componer al personaje. El juego que propone la autoficción es el de reconocer en el protagonista al autor y adivinar si los hechos que este experimenta son ciertos o si son esa segunda opción que nunca se dio, pero que el protagonista imagina. Por ello, es de vital importancia la diferenciación entre identificación y parecido, pues la primera se consigue al establecer una relación homónima entre la figura central y el autor, mientras que la segunda es el resultado de la suma de referencias ofrecidas en el texto que sirven para relacionar autor y protagonista.

Joachim Lottmann añade a estos dos factores la intensidad ofrecida ante la creación de un *alter ego*, Johannes Lohmer –en su acrónimo JoLo–, que acoge las



semejanzas que podría provocar la identificación nominal, pues, como afirma Schmitt, «[los] autoficcionalistas se sitúan continuamente en un proceso de *autopoiesis*, de producción de su propia identidad en interacción con su entorno» (Schmitt 2014: 59). Asimismo, la creación de un *alter ego* permite al autor alemán potenciar una de las ventajas exhibidas por la autoficción:

La autoficción permite a los autores hablar de sí mismos y de los demás [...] haciendo uso de una mayor libertad creativa, sorteando la autocensura intrínseca a todo relato autobiográfico e imaginando lo que apenas puede saberse de manera fidedigna (Casas 2018).

Que al mismo tiempo supone una declaración de intenciones similar a la conseguida al catalogar la obra como novela para poder mantener la paradójica relación enunciada por Genette: «C'est moi et ce n'est pas moi» (Genette 1991: 97) y que resulta un requerimiento esencial en el juego entre identidad y parecido.

En los relatos autoficticios, las referencias paratextuales se revalorizan más allá de las estrategias comerciales, ya que

por más que a primera vista el paratexto parezca tener una función simplemente comercial, su estudio es imprescindible para comprender las implicaciones sociales de la lectura y los procesos de creación de una figura autorial dinámica que va más allá de los límites del texto (Arroyo 2014: 66).

De esta manera se contribuye a rediseñar el pacto establecido entre lector y texto en tanto en cuanto el autor reconoce que la veracidad de lo narrado entra en el campo de la ficción y requiere del lector el conocimiento previo del entorno extratextual de la novela, pues solo así podrá comprender la complejidad de la narración en su totalidad. En el caso de la narrativa de Joachim Lottmann, esta información es doblemente valiosa, pues tanto el requerimiento de compromiso como la dualidad entre identidad y parecido necesitan del dominio de estas referencias para que la novela pueda acometer la denuncia social que domina su temática.

La realidad extratextual se convierte en un elemento indispensable en la narrativa de Lottmann, pues sin ella no se puede ahondar en una comprensión total de sus obras. El conocimiento del contexto que rodea sus novelas es un requerimiento constante para el lector: la revelación de la particular idiosincrasia del mundo editorial en su primera publicación, *Mai, Juni, Juli*, el proceso de adaptación de la sociedad alemana al proceso de Reunificación en *Deutsche Einheit* o los cambios sociales, generacionales y económicos acontecidos en la sociedad alemana de principios de siglo XXI retratados en su trilogía *Die Jugend von heute*, *Zombie Nation* y *Der Geldkomplex*, así como la capitalización del arte en *Endlich Kokain*, son muestra de ello. *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain* son novelas que necesitan de un profundo conocimiento de la realidad subyacente para ser comprendidas en su total dimensión: las vicisitudes económicas de Johannes Lohmer en la primera de ellas y el periplo comercial de Stephan Braum en *Endlich Kokain* establecen la base para poder ahondar en la verdadera cuestión de fondo: la crisis económica en la que se encuentra Alemania y el capitalismo descarnado al que se ha visto sometido el mundo del arte.



Joachim Lottmann consigue realizar esta denuncia conjugando elementos diferentes del *Gonzo Journalism* y la autoficción: la subjetividad propia del estilo periodístico se asocia con el juego identificativo del género autoficcional para generar un componente innovador al presentar una acción limitada únicamente a la perspectiva del protagonista y a sus acciones, quien además se presenta como *alter ego* del autor. Esta sociedad egocéntrica podría provocar en el lector una distracción del verdadero propósito de la obra, pero la presencia de múltiples referencias extratextuales consigue mantener la atención del lector sobre la denuncia que ejerce de hilo conductor a lo largo de toda la novela. Esta combinación de factores ofrece un exhaustivo enfoque de la singularidad de la prosa de Joachim Lottmann, quien además ofrecerá una mayor profundización en su figura pública al adaptar el meta-periodismo a la literatura, convirtiéndolo en hipertextualidad.

4. SUBJETIVIDAD E IDENTIFICACIÓN: DIFERENTES MANERAS DE BUSCAR EL YO

En las novelas seleccionadas, la consumada subjetividad del relato se desarrolla a partir de la sesgada representación de las acciones al plasmar únicamente aquellas protagonizadas por su protagonista, careciendo de la visión íntegra y objetiva de los hechos que caracteriza al periodismo –estos quedan reducidos al eje alrededor del que giran: Johannes Lohmer en *Der Geldkomplex* y Stephan Braum en *Endlich Kokain*–, y las referencias identificativas autor-protagonista aportadas aumentan la sensación de subjetividad mientras aportan verificabilidad a los hechos presentados. La posibilidad de que todo lo narrado sea cierto es la variable que surge de forma constante en la presentación de los hechos.

En *Der Geldkomplex*, una novela definida como «... das Psychogramm einer Neuen Armut» y «das Buch zur Krise» (GK³ 2009: 4), no se realiza un retrato global de la crítica realidad en la que está inmersa la Alemania del momento, pues no aparecen plasmadas en la obra la caída del producto interior bruto, el aumento del desempleo o el incremento en el número de solicitudes de ayudas sociales. El contexto social queda limitado a la afectación que supone para el protagonista, quien abordará estos temas únicamente desde su punto de vista, evitando cualquier tipo de generalización.

... Zum Glück klingelten diese Prepaid-Dinger selbst dann noch, wenn man seit Monaten kein Guthaben mehr hatte (GK 2009: 89).

Von meinem Einheitsmüsli besaß ich einen ganzen Zentner, das konnte mir so schnell nicht ausgehen. Ich aß in diesen Wochen die Luxusvariante mit Sojamilch

³ Para facilitar el seguimiento de las citas extraídas de las obras de Joachim Lottmann se ha optado por un sistema de siglas para reflejar la pertenencia a las obras, correspondiéndose las siglas GK a la novela de 2009 *Der Geldkomplex* y las siglas EK a la novela de 2014 *Endlich Kokain*.



und echter Banane. Die Sojamilch ersetzte ich später durch Milchpulver, das ich mit gekochtem Wasser zu Milch machte. Die Banane hielt ich lange bei, es gab sie für 80 Cent das Kilo beim netten Obstman (GK 2009: 116).

[...] Er gab mir dann immer etwas Geld, weiß Gott nicht viel, aber doch zehn Euro, und das reichte dann wieder für zwei Wochen (GK 2009: 120).

Estas observaciones aparecen unidas a las referencias ofrecidas invitando a la identificación autor-protagonista:

Ich war nämlich gern im Bundestag, aus biographischen Gründen. Schon mein Vater hatte dort gegessen, noch in Bonn (GK 2009: 53).

Von einem Autor der Popliteratur –und eine qualifizierte Minderheit hält mich dafür– [...] (GK 2009: 69).

Al aunar un relato de la actualidad proyectado sobre las experiencias del personaje con los datos autobiográficos pertinentes para una identificación entre Joachim Lottmann y Johannes Lohmer, el autor consigue aumentar la sensación de denuncia, pues el lector percibe lo relatado como una posibilidad fehaciente ante la crítica situación económica que atravesó Alemania durante el periodo narrado.

Endlich Kokain supone una variación de las características estilísticas de Lottmann, pues la narración se realiza desde dos planos diferentes: por una parte, el plano principal, relatado por un narrador heterodiegético, y, por otra parte, la narración que se realiza desde el diario del protagonista, con un narrador autodiegético. En la novela dedicada al mundo del arte, Lottmann construye un nuevo personaje, Stephan Braum, quien ejercerá el papel de narrador a nivel autodiegético al construir un relato diarístico que sirva para documentar los efectos del consumo de cocaína de la forma más objetiva posible y construir un memorándum de los efectos secundarios del consumo. Sin embargo, este registro deriva en un diario personal que muestra la percepción del protagonista sobre lo acontecido:

Das war Braums gewissenhafter Bericht, ehrlich, wahrhaftig und in einer Weise persönlich, die ihn selbst überraschte. Eigentlich hatte er sein Tagebuch viel wissenschaftlicher geplant (EK 2014: 54).

El diario como herramienta narrativa limita lo narrado únicamente a aquello experimentado por el protagonista; sin embargo, la narración principal en tercera persona tampoco muestra ningún rasgo de objetividad o visión global de los sucesos. La acción solo existe si Stephan Braum se encuentra en ella. Esta parcialidad en la narración, acompañada de la versión ofrecida por el personaje principal en el diario, consigue que resulte imposible para el lector contrastar la versión ofrecida por el protagonista con la de otros personajes.

Er hatte zum ersten Mal Rebecca in ihrer Wohnung besucht. [...] Nun schrieb er:

Gestern war Mittwoch, der 16. April 2013. Morgens extra nichts genommen, wg. Treffen mit Rebecca. Gegen 18 Uhr fuhr ich clean mit dem Daihatsu Hybrid und



einem halben Gramm K. zu Rebecca in die Kuppasse. [...] Rebecca erschrak, als sie mich in der ebenfalls offenstehenden Tür sah, denn sie hatte mich nicht so früh erwartet. [...] Sie wusste wohl immer noch nicht, dass ich genauso kontrolliert war wie sie (EK 2014: 49-50).

La narración centrada en las experiencias del protagonista es la verdadera condición innovadora del estilo gonzo, pues este nace *de y en* la figura del narrador, quien no solo protagoniza la narración de forma activa, sino que además relata sus vivencias en un contexto determinado –el marco sobre el que se dispone a informar–. Este relato comparte espacio narrativo con la autoficción, compaginándose de forma innovadora. Así, la imagen del autor inunda ambas novelas a través de la figura del protagonista, haciendo posible considerarlo un *alter ego* del propio Lottmann. Este efecto de reconocimiento por parte del lector se produce, bien a través de la coincidencia onomástica, como ocurre con el acrónimo JoLo –válido tanto para Joachim Lottmann como para Johannes Lohmer en *Der Geldkomplex*–, bien con las coincidencias biográficas representadas en *Endlich Kokain*. Si en el primer caso, al desvelarse el significado del acrónimo, la identidad se pierde para transformarse en parecido, la identificación entre autor y protagonista continúa vigente gracias a las referencias directas a su figura pública, tanto biográficas como profesionales:

Du weißt, dass ich Journalist war (EK 2014: 8).

Ich bin am 6. Dezember 1959 geboren (EK 2014: 11).

Tal como sucede con el estilo gonzo, Lottmann consigue revisar las técnicas referenciales que construyen el género autoficcional al añadir en ambas obras información reconocible para aquel lector que tenga un conocimiento de su figura pública, pues esta información es publicada por el propio Lottmann, bien en las redes sociales⁴, bien en el blog del diario *taz*⁵:

Um zu erfahren, an welchen Orten gedealt wurde, traf er sich mit Thomas Draschan, dem großen und erfolgreichen Bruder des kleinen verkifften Stefan Draschan (EK 2014: 28).

Der Wartburg Tourist 353 Super war ja ein Automobil für die kommunistische Elite (GK 2009: 75).

⁴ Información extraída de los perfiles en redes sociales de Joachim Lottmann y Stefan Draschan: <https://www.facebook.com/joachim.lottmann.5> (última visita: 6 de febrero de 2021), <https://www.facebook.com/stefan.draschan> (última visita: 6 de febrero de 2021).

⁵ En los siguientes enlaces se pueden consultar dos de las entradas en las que Joachim Lottmann nombra su automóvil marca Wartburg: <http://blogs.taz.de/lottmann/2019/11/09/mein-haus/> (última visita: 6 de febrero de 2021), <http://blogs.taz.de/lottmann/2018/08/14/drei-maenner-und-ein-auto/> (última visita: 6 de febrero de 2021).



En el primer caso, las referencias explícitas a Stefan Draschan concuerdan con las múltiples publicaciones realizadas por ambos en sus cuentas de diferentes redes sociales, evidenciando la amistad que los une y haciendo patente para los lectores de las obras de Joachim Lottmann que no solo el protagonista es real, sino también los personajes secundarios. El automóvil *Wartburg*, por su parte, se ha convertido en un elemento reiterativo dentro de las publicaciones periodísticas del autor y es un símbolo que ayuda a evidenciar la identificación entre autor y protagonista.

Estas aportaciones consiguen la unión entre la figura real y la ficticia, pues los planos de realidad y ficción pasan de fluir paralelos a aproximarse hasta transformarse en uno solo. La fusión de planos tiene su culminación cuando el lector encuentra en ambas obras referencias realizadas por Joachim Lottmann en su blog *Auf der Borderline nachts um halb eins*, consiguiendo así entremezclar su obra literaria y la periodística. En *Der Gelkomplex* aparece de forma explícita la carta dirigida a la canciller Angela Merkel publicada por Lottmann en la entrada «Offener Brief an Angela Merkel», con fecha 12 de julio de 2008, con la única salvedad del nombre que firma la misiva: en el blog es Joachim Lottmann y en la novela es Johannes Lohmer.

En el caso de *Endlich Kokain*, el autor alemán presenta una referencia menos explícita pero que muestra la misma complicidad, gracias a la entrada titulada «DREI ROMANE. Über die Einnahme von Kokain beim Schreiben»⁶, fechada el 18 de mayo de 2017, tres años después de la publicación de la novela. En ella explica el proceso de creación de esta obra, provocando una identificación total entre autor y protagonista.

Ich schrieb ja bekanntlich den Drogenroman „Endlich Kokain“, der mich zu einem Erfolgsautor machte. Schrieb ich allen Ernstes 356 Seiten über Kokain, ohne zu wissen, was das ist? Natürlich nicht. Ich baute selbstverständlich die Versuchsanordnung des Romans nach.

Als ich die entsprechende stimulierende Substanz dann hatte, begann die kontrollierte Einnahme, beginnend mit einer so minimalen Menge [...]. Wie es weiterging, läßt sich im Roman besser nachlesen, als ich es hier schildern könnte.

Die Wirkung war phantastisch. Ich hatte Allmachtphantasien, erlebte tolle Dinge mit wildfremden Menschen und zettelte sogar eine Schlägerei an, nachts um vier Uhr im Bordell.

Ich habe bis zum Ende des Buches über zwanzig Kilogramm wieder abgenommen, und zwar dauerhaft. Noch heute sprechen mich Freunde von früher und Verwandte darauf an, daß ich plötzlich so gut aussehen würde und so viel schlanker sei als früher [...] (Lottmann 2017).

Estas afirmaciones, realizadas tres años después de la publicación de la novela, muestran el uso que hace Lottmann de todos los medios disponibles para alcanzar

⁶ <http://blogs.taz.de/lottmann/2017/05/18/joachim-lottmann-drei-romane-ueber-die-einnahme-von-kokain-beim-schreiben/>.



la identificación entre autor y protagonista, de forma que el código existente entre ambos se establece en un canal bidireccional, de ida y vuelta.

La subjetividad en la narración y las referencias que permiten la identificación del autor Joachim Lottmann en los personajes de Lohmer y Braum consiguen que la denuncia transversal que recorre el texto se acentúe constantemente, pues amplifica la sensación de veracidad en el lector, quien además es capaz de extrapolar las particulares vivencias del protagonista al contexto que rodea la redacción de la novela.

5. REFERENCIAS COMPROMETIDAS: LA FICCIONALIZACIÓN DE LA REALIDAD PARA LA CRÍTICA SOCIAL

Las referencias extratextuales ofrecidas por los textos inscritos en los campos de la autoficción y del periodismo gonzo son tan evidentes como imprescindibles para el lector, ayudándole a entender un texto que necesita de la ubicación de los personajes en una realidad tangible, que forma parte del imaginario histórico actual. Sin embargo, Joachim Lottmann consigue que estas aparezcan bajo un nuevo prisma, el del factor *borderline*⁷. De carácter mitómano, su narración es considerada por I. Kreknin como una «lottmanización» del mundo, denominándolo *Prinzip JoLo*:

Dieses Prinzip erweist sich als das identitätsstiftende Merkmal seiner Selbstpoetik und seiner Poetik überhaupt und führt vor, wie fragil und unklar Dasjenige medial hergestellt wird, das wir uns angewöhnt haben, "Realität" zu nennen (Kreknin 2014: 426).

Este particular posicionamiento poetológico aparece tanto en los escritos literarios como en sus textos periodísticos:

Er hat ja immer behauptet, die Reportage wäre der letzte wahre Ort für Literatur, für Fiktion. Und er schrieb dann Porträts und Reportagen, wo das Echte und Erfundene sich auf wirklich irritierende Weise mischten. Eigentlich ja vielleicht toll. Aber durch die inszenierte Undurchsichtigkeit und Verschlagenheit von Joachim Lottmann selbst bekam das einen fiesen Stich ins Diabolische. Ich hatte Angst vor ihm (Goetz 1999: 500).

Las referencias extratextuales de que dispone el lector son reflejadas a través del filtro del autor, quien posibilita que la realidad subyacente en el texto se adapte a su versión de la realidad, pero sin mermar su factibilidad ni la crítica que se hace de ella. Esta es una de las características que Lottmann consigue al aunar los esfuerzos

⁷ Das Ich von Borderline-Patienten enthält völlig widersprüchliche und unrealistische Selbstbilder, sodass die Entstehung eines integrierten Selbst nicht möglich ist. Auch die realistische Einschätzung von äußeren Objekten ist nicht gewährleistet (Sendera y Sendera 2016: 36).



del periodismo gonzo y de la autoficción por trasladar la realidad al texto: el compromiso gonzoista coarta la capacidad de invención de la autoficción, pero al mismo tiempo encuentra en ella un trampolín para deformar la realidad y moldear las referencias extratextuales a su antojo:

“Hartz-IV⁸” war auch ein “FROG”, ein Freund also des großen deutschen Bundeskanzlers Gerhard Schröder, gewesen. Er organisierte Lustreisen von Gewerkschaftsführen in die besten Bordelle der Welt. [...] Das war wirklich etwas für die dicken, schwitzenden, völlig überforderten sozialen Aufsteiger aus der Arbeiterschaft, die plötzlich auf Augenhöhe mit den Bossen verkehren sollten und mit heimlichen sechsstelligen Sonderboni beschenkt wurden. [...] Die Sache mit den Bordellen und bezahlten Nutten in Sekretärsrängen –eine brasilianische Prostituierte erhielt als Chefsekretärin bei VW aufgrund ihrer Sonderausbildung zur Topdomina in einem Spezialbordell in Hong Kong eine Vergütung von 6000000 Euro jährlich– diente ja nur einem höheren Zweck: Die Gewerkschaftsbosse mußten so lange von den Damen verwöhnt werden, bis sie der Abschaffung der Arbeitslosenhilfe und vieler anderer Sozialleistungen zustimmten (GK 2009: 52).

En este fragmento encontramos las referencias extratextuales concretas que demanda la autoficción y el compromiso social que caracteriza al estilo gonzo al recordar uno de los mayores escándalos de la política alemana reciente; por otro lado, Lottmann se permite relatar la realidad bajo su propio prisma al nombrar ejemplos concretos del ascenso de meretrices en la cúpula de la compañía Volkswagen. No obstante, la presencia de elementos ficticios no goza de una libertad absoluta, ya que esta queda supeditada a la información paratextual del relato. Es decir, aunque las referencias extratextuales que ofrece la narración no necesitan mantenerse fieles a la realidad por completo, la ficcionalización de la realidad no es aleatoria, encontrándose el lector ante un texto en el que las referencias extratextuales que debía ofrecer la autoficción se ven aún más deformadas por la esencia del gonzo: «Gonzo was the result of the interaction of economic, cultural, and social factors as well as the biography and creativity of Thompson himself» (Vitulo 2016: 320), así como por el acercamiento a la «personalidad dinámica» (Gasparini 2004: 51-52) a la que tiende la autoficción.

La narración busca mostrar la forma en que el autor y protagonista han experimentado los hechos, focalizándose en lo más amargo, destacando aquellos aspectos menos atractivos, pero igualmente valiosos: «[the] gonzoists amplify that taken for grantedness, warp it by making the ugly amusing, the figure a caricature

⁸ La ley Hartz nació en el año 2002 de la mano de Peter Hartz –hasta el momento miembro de la junta directiva de la compañía Volkswagen y después asesor del canciller Gerhard Schröder– como un paquete de medidas para la lucha contra el desempleo. Bautizada como *Gesetze für moderne Dienstleistungen am Arbeitsmarkt*, rápidamente fue conocida como ley Hartz. La figura de Peter Hartz está envuelta en polémica, con acusaciones de malversación de fondos, tráfico de influencias o la contratación de servicios de compañía a cargo de la multinacional Volkswagen.



and the narration and speculation looney» (Green 1975: 108), llegando incluso a la caricaturización del personaje:

... Gerade als ich alles zugeben wollte, klingelte mein Handy. [...]

“Hallo, ja?”

“Ist dort... ha, ha, ha, der... der ‘Erfinder der deutschen Popliteratur?’”

Die Stimme schien einem jungen Mann zu gehören, vielleicht war es auch ein älterer Mann, der aber so albern aufgelegt war, dass man an einen feixenden Lümmel dachte. Ich reagierte wie immer sachlich und unbekümmert:

“Tja, so kann man es natürlich ausdrücken. Hier spricht Johannes Lohmer!”

“Ha – ah – ah – aaah! Der große... ha-a-a... ERFINDER...”

[...] (GK 2009: 162-163).

Joachim Lottmann utiliza su autoproclamación como fundador de la literatura pop alemana de forma humorística, realizando una parodia de sí mismo y de un hecho que él considera como uno de sus mayores logros, pero que a su vez ha suscitado opiniones encontradas en el ámbito literario. De esta forma, en *Der Geldkomplex* utiliza su dimensión literaria para dotar al texto de elementos referenciales de la realidad y al mismo tiempo conseguir una imagen grotesca de su proyección pública. El protagonista se asemeja en ambas obras de forma caricaturizada al propio Lottmann, combinándola con la realidad documentada y reconocible para el lector. La deformidad de su personaje es producto de la evolución que el estilo gonzo sufre en su obra y que culmina con la creación de la ficticia figura de Stephan Braum en *Endlich Kokain*, en la que este retrato se ve todavía más distorsionado. La no concordancia onomástica podría distanciar al texto del autor, pero los datos ofrecidos, especialmente al comienzo de la novela, clarifican esta relación desde el inicio: «[...] Du weißt, dass ich Journalist war. Ja. Er hatte von seinem Bruder so etwas Ähnliches gehört. Der hatte ihm einen Artikel genannt, aus der FAZ, den er im Internet aber nicht finden konnte.» (EK 2014: 8). Los datos ofrecidos aumentan la caricaturización del personaje central y consecuentemente la del autor:

Das waren Krankheiten, das Alter, das gefährliche Übergewicht, die dunklen Andeutungen seines Arztes über die geringe verbleibende Lebenszeit. Er verschwieg, dass er schon seit elf Jahren keinen Sex mehr gehabt hatte. Er verschwieg erst recht [...], dass er eigentlich auch vorher schon skandalös wenig Sex gehabt hatte (EK 2014: 10).

Braum musste sofort daran denken, wie hässlich er selbst war, jedenfalls wie fett und aufgedunsen, und er schämte sich und bekam augenblicklich einen Schweißausbruch (EK 2014: 30).

La relación contexto-protagonista presente en *Der Geldkomplex* es más explícita, menos ficcionalizada que en *Endlich Kokain*. En ella, publicada en pleno auge de la crisis económica mundial, este periodo de recesión económica es retratado de forma extrema al poner al protagonista en la bancarrota absoluta, transformando a un escritor de éxito y reconocimiento en la esfera literaria alemana en un marginado social. Esta situación permite a Lottmann poner al frente de la



acción a su *alter ego*, JoLo, para mostrar las miserias de una sociedad en crisis, económica y moral.

Früher, als ich noch Geld hatte, war dieses Bedürfnis nicht so stark gewesen. Oder gar nicht vorhanden. Jetzt im Alter, Jahre später, ausgezehrt durch Armut und literarische Pleiten, sah ich mein Leben anders. Seit dem Verkaufserfolg von "Die Jugend von heute" waren vier Jahre ins Land gegangen, Hungerjahre, elende Jahre wie 1941 bis 1945, ich meine, auch diese vier Jahre kamen den Überlebenden damals wie eine Ewigkeit vor, obwohl sie wenigstens zu essen hatten (GK 2009: 96).

Lottmann muestra la inseguridad económica a la que se enfrentan la mayoría de los escritores, la inestabilidad que conlleva el oficio de literato, focalizando en su protagonista y, por extensión, en sí mismo las vicisitudes económicas y el rechazo social que sufre una parte de la población. La figura central de la novela pasa a ser una herramienta para mostrar el compromiso que el autor toma con el contexto que le rodea y del que realmente quiere informar y dota al texto de las referencias extratextuales necesarias para una identificación completa entre el autor y el protagonista. La referencialidad de la realidad colabora en la gestión del compromiso social poniendo el foco de atención sobre aquellos aspectos que deben ser destacados desde la realidad social y que, aunque funcionan como temas secundarios a lo largo de la novela –en algunos casos como simples pinceladas de realidad–, ayudan a componer el tema central de la misma. El efecto de «lottmannización», aunque la veracidad de los hechos quede en entredicho, aumenta la proyección de la denuncia que tiñe la novela por completo. El foco individual y subjetivo parece alejarse hasta ser extrapolable a una generalidad: la aporofobia latente de la sociedad capitalista actual.

Este es el método utilizado de nuevo en la novela *Endlich Kokain*, donde el compromiso con el contexto y las referencias extratextuales se muestran tanto a través de la acción narrada en tercera persona como en el diario personal del protagonista, siendo de nuevo deformadas por el «efecto Lottmann»:

Der Politiker beginnt mit der ersten 'Tour': Er nimmt ein Bad in der Menge und umrundet einmal die gesamte Tanzfläche, was gute zehn bis zwanzig Minuten in Anspruch nimmt. [...] Der jugendlich wirkende Landbauer lässt sich von den noch einmal zehn Jahre Jüngeren feiern. Pausenlos flammen die Blitzlichter von Handykameras auf. Hände werden nicht geschüttelt, sondern im Rapper-Stil in Kopfhöhe zusammengeklatscht. Die Kumpels werden umarmt, geknufft, geherzt, Getränke werden ausgegeben, Scherze gemacht. Es herrscht Euphorie pur. Das Seltsame ist, dass ich mich gar nicht deplaziert fühle! Ich bin der einzige Mensch über 40 in dem Laden, aber keiner scheint es zu merken. [...] Überall hört man auch die seltsamen Zurufe: 'Du bist super, ich wähle dich', 'Bist leiwand, Maria, meine Stimme hast du!' (EK 2014: 41).

La crítica a las estrategias mediáticas de los líderes políticos aparece estrechamente enlazada con la visión del protagonista de sí mismo, de su imagen y su integración en un grupo generacionalmente diferente, así como el reconocimiento de las consignas propias de encuentros de políticos con el gentío en ambientes popula-



res. Lottmann consigue deformar la realidad, sin perder la factibilidad de los hechos narrados y así elaborar la mirada crítica sobre la sociedad contemporánea.

Estos elementos externos a la novela consiguen un notable protagonismo, convirtiéndolos en un personaje más de la novela. Lottmann hace un uso parcial de la realidad a la que se refiere, destacando aquellos aspectos que considera dignos de reflexión y rediseñándolos hasta conseguir una realidad social «lottmanizada» pero comprometida en la que destacan los aspectos más desagradables. Las referencias a la realidad que aporta la autoficción no tienen una finalidad reivindicativa más allá de favorecer la relación entre autor y personaje; sin embargo, Joachim Lottmann aplica sobre ellas el código social del periodismo gonzo, elaborando un texto que, pese a ser intitolado como *Roman*, podría ser representación de la mundana realidad.

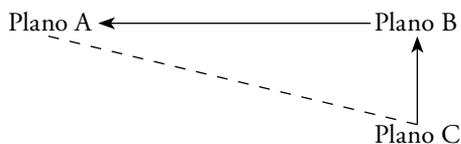
La adscripción de sus obras al género novelístico responde a un doble factor: responder a las exigencias de la autoficción y permitir el desarrollo de la hipertextualidad, uno de los factores más novedosos de su prosa. Esta nace de la adaptación que realiza Lottmann del metaperiodismo en sus obras al concebir dos planos literarios en el mismo texto. Si el metaperiodismo es una reflexión desde dentro del periodismo, con la hipertextualidad presente en sus textos, Lottmann consigue poner el foco de atención sobre la actividad literaria.

6. HIPERTEXTUALIDAD Y NOVELA: LA LITERATURIZACIÓN DEL METAPERIODISMO

La hipertextualidad supone el punto de inflexión en la convivencia entre periodismo gonzo y autoficción. La hipertextualidad es entendida como la combinación de referencias entre dos planos, A y B, siendo definido por Genette como

toda relación que une un texto B [...] a un texto anterior A [...] en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, [...] y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (Genette 1989: 14).

El juego de referencialidad mostrado por Lottmann en sus obras, como resultado de la combinación entre periodismo gonzo y autoficción, nos permite entrelazar en las novelas de Joachim Lottmann los planos de la realidad con los de la ficción, de forma que el plano de la realidad sería el plano A y el de las novelas el plano B, puesto que remiten de forma innegable a esta, sumándose a A y B un tercer plano, C, el del relato intratextual que toma como referencia el plano B y de forma inevitable es relacionado por el lector con los condicionantes del plano de la realidad.



Si se aplica esta premisa a la autoficción, esta queda definida como una hipertextualidad de la realidad, pues el relato generado remite de forma inequívoca a una realidad que se podrá evocar de forma más o menos explícita o simplemente podría no existir en el texto generado por el autor, pero que, por el propio juego de identificación generado por el autor, no podría existir sin aquello generado en el plano A, el de la realidad. En la autoficción tanto la continua referencialidad hacia una realidad determinada como la supresión de esta son indicativos de la fuerza generadora que ha tenido el plano real sobre la narración final.

Joachim Lottmann ahonda aún más en la convivencia entre estos planos al incorporar los textos diarísticos en ambas novelas: *Der Geldkomplex* ilustra el proceso creativo, incidiendo en mostrar la vertiente más privada de las relaciones editorial-autor y las exigencias que se derivan de esta y *Endlich Kokain* intensifica el factor de subjetividad del relato para ahondar en el compromiso mostrado por el autor con el contexto. En ambos casos se puede comprobar cómo se reafirma la tendencia mostrada por la representación del autor en la obra que apuntaba Alberca:

[de] la desaparición del autor a finales de los sesenta y durante parte de los setenta, hemos pasado sin solución de continuidad a considerar la figura del autor como la primera y necesaria contextualización que la hermenéutica del texto exige, a su omnipresencia como referente de la obra y a lo que es aún más novedoso: la multiplicación seriada de su figura en diversas y a veces contradictorias imágenes (Alberca 2007: 27-28).

Al ocuparse Lottman del proceso creativo en *Der Geldkomplex* y realizar una aportación práctica mediante el desarrollo del diario en *Endlich Kokain*, consigue hermanar estilo y género, poniendo el proceso de escritura al servicio de su particular denuncia social. *Endlich Kokain* muestra el proceso de escritura bajo la creación del diario que el protagonista redacta a lo largo de la novela, en el que recoge sus reflexiones y experiencias. Esta narración diarística está subordinada a la narración principal. Concebida al comienzo de la acción como un archivo de carácter científico para controlar los efectos que las diferentes dosis de cocaína tienen sobre el protagonista, el diario deriva en una narración subyacente a la principal, que aporta una visión más personal de los hechos por parte del protagonista:

Liebes Tagebuch!

In aller Form will ich nun festhalten, wie die ganze Geschichte mit Harry Schmelting ausging. Ich dachte ja, nun würde womöglich alles auffliegen. [...]

Berlin hatte sich sehr verändert. Je dicker und unbeholfener ich wurde, desto mehr war ich dieser jungen, umtriebigen Stadt ferngeblieben, in der ich so deplaziert war wie eine Schildkröte beim Pferderennen (EK 2014: 199-200).

El diario funciona como un relato metadieético en el que se pierde el tono periodístico que envuelve la narración principal. En sus líneas, el protagonista desarrolla las reflexiones surgidas ante las acciones mostradas por el narrador, pues estas responden a los hechos sucedidos en el relato principal. En la mayoría de los casos, el diario sirve para aproximar todavía más la acción al protagonista, individualiza



al máximo un relato ya de por sí parcial y subjetivo con un texto que rompe con el enfoque que aportaba el narrador omnisciente del texto principal. *Der Geldkomplex*, por otro lado, cumple con el requisito hipertextual a través del travestimiento burlesco, pues «reescribe un texto noble, conservando su “acción”, es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento [...] pero imponiéndole una elocución muy diferente, es decir, otro “estilo”, en el sentido clásico del término» (Genette 1989: 75). Este cambio de estilo es constatado por el protagonista al afirmar: «So schrieb ich damals, man mag es nicht glauben, wie ein 13jähriges Mädchen, ich, der Erfinder der schnörkellosen, transitiven Popschreibe - und ich schämte mich nicht» (GK 2009: 58-259) En ambos casos, la presencia de la hipertextualidad cabe relacionarse con la idea que aporta Alberca sobre la presentación del proceso de escritura y del autor en los textos autoficticios:

La figura del escritor pierde su carácter heroico y en consecuencia se «democratiza», es decir, se hace más pequeña y banal. [...], la figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria, cuando no se conforma con la mediocridad del oficinista o burócrata que gestiona con ombliguismo autista su carrera literaria (Alberca 2007: 24).

Lottmann se autocaracteriza en sus novelas, presentando un antihéroe cuya motivación principal es la propia salvación dentro de una sociedad cuyos estándares morales están en posición crítica. La hipertextualidad provoca un efecto doble en la construcción del personaje principal: por un lado, extrema la presencia del autor dentro de su obra, al transformarlo en doble protagonista del texto principal y del texto secundario; por otro lado, permite a Joachim Lottmann presentar su figura autocaricaturizada para mostrar la cara menos amable de la creación literaria en *Der Geldkomplex* o aumentar la existente subjetividad en *Endlich Kokain*. En ambos casos, los relatos nacidos en las obras juegan un papel relevante en las obras, adquiriendo su propio carácter dentro de estas: el relato diarístico de *Der Geldkomplex* es la clave para solucionar los problemas económicos de la figura principal y por el que ha recibido un suculento adelanto, gracias al que logra la reinserción social a través de la aceptación de nuevo en su círculo social habitual. *Endlich Kokain* utiliza el diario como justificación al sometimiento del autor frente a las apariencias, bautizándolo como *wissenschaftliches Tagebuch* parece tener un propósito más allá de la mera adhesión a los preceptos de belleza contemporáneos. Sin embargo, al mostrar sus reflexiones más puras, sin tapujos y profundizando en la crítica al capitalismo permite al lector entender de forma más completa al antihéroe Stephan Braum.



7. CONCLUSIÓN

Der Geldkomplex y *Endlich Kokain* son dos novelas cuya rica composición estilística puede provocar dudas ante su adscripción a un género o estilo narrativo, pues la variedad de características que contienen hace que no pertenezcan de forma ortodoxa a ninguno de los estilos o géneros con los que se relacionan. Sin embargo, es precisamente esta conjunción de rasgos la responsable de su peculiaridad y su relevancia en el ámbito de la literatura alemana contemporánea.

El presente estudio muestra cómo el hermanamiento de características de la estética gonzo y la autoficción consigue un texto compacto, con un objetivo claro que se logra abordar de forma magistral gracias a la combinación de estos factores. Ambas novelas muestran una flagrante subjetividad que aumenta la relación de identificación entre autor y protagonista, el compromiso contextual y las múltiples referencias a la actualidad conforman el esqueleto sobre el que se construye la narración. Esta fusión de elementos se ve complementada por la hipertextualización construida en un relato calificado de novela por el propio autor.

Lottmann sitúa sus obras en la frontera entre géneros, acentuando rasgos en función del efecto que quiere conseguir sobre el lector —el efecto gonzo o autoficticio del texto se ve matizado dentro del texto para mantener siempre presentes la denuncia social y la verificabilidad de los hechos—, consiguiendo una fusión de elementos equilibrada que le permite elaborar una dura crítica social desde el ámbito literario, pero sin caer en un exceso de ficcionalización que haga perder a la reivindicación su verificabilidad. La innovación de su narrativa reside en el equilibrio que consigue al entremezclar estos elementos de forma complementaria, unificándolos en una narrativa que se fusiona con la realidad, tanto a nivel texto-realidad, por lo comprometido de su narrativa, como al identificar autor-protagonista, con el consecuente riesgo de confundir figuras, hasta conseguir que la duda sobre la ficcionalidad recaiga sobre las experiencias vividas por el protagonista-autor, pero no sobre el contexto que ha denunciado.

RECIBIDO: marzo de 2021; ACEPTADO: junio de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- ALBERCA, M. (2008): «¿Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción», *Pasajes* 25: 88-100.
- ARROYO REDONDO, Susana (2014): «El diálogo paratextual de la autoficción», en A. Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones crítica a la autoficción*, Madrid: Iberoamericana, 65-78.
- CASAS, Ana (2018): «Pensar lo real desde la autoficción», *Cuadernos hispanoamericanos*. URL: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/pensar-lo-real-desde-la-autoficcion/>; 19/06/21.
- DARRIEUSECQ, Marie (1996): «L'autofiction, un genre pas sérieux», *Poétique* 27: 367-380.
- DRASCHAN, Thomas (2021): URL: <https://www.facebook.com/stefan.draschan>; 13/02/2021.
- FLORES, Ambrosio (2008): «Revisión: Efectos de la cocaína en el ser humano», *Trastornos adictivos* 10, n.º 3: 151-165.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris: Editions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1991): *Fiction et diction*, Paris: Editions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- GOETZ, Rainald (1999): *Abfall für alle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2015): «Presentación», *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* III, n.º 1: 9-14.
- GREEN, James (1975): «Gonzo», *The Journal of Popular Culture*, vol. IX, n.º 206: 204-210.
- HIRST, Martin (2004): «What is Gonzo? The etymology of an urban legend», *UQ Eprint edition*. URL: <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:10764>; 04/03/2021.
- KREKNIN, Innokentij (2014): *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- LOTTMANN, Joachim (2021): URL: <https://www.facebook.com/joachim.lottmann.5>; 13/02/2021.
- LOTTMANN, Joachim (2017): «DREI ROMANE. Über die Einnahme von Kokain beim Schreiben», *taz.blogs*. URL: <https://blogs.taz.de/lottmann/2017/05/18/joachim-lottmann-drei-romane-ueber-die-einnahme-von-kokain-beim-schreiben/>; 13/02/2021.
- LOTTMANN, Joachim (2009): *Der Geldkomplex*, Colonia: Kippenheuer & Witsch.
- LOTTMANN, Joachim (2014): *Endlich Kokain*, Colonia: Kippenheuer & Witsch.
- LOTTMANN, Joachim (2008): «Offener brief an Angela Merkel», *taz.blogs*. URL: https://blogs.taz.de/lottmann/2008/07/12/offener_brief_an_angela_merkel/; (13/02/2021).
- OLIVEIRA, Madalena (2010): *Metajornalismo. Quando o Jornalismo é sujeito do próprio discurso*, Coimbra: Gracioso Editor.
- ROBERTOVNA, Olga (2016): «Gonzo Journalism: Fictional elements in H. Thompson's nonfiction», *Journal of Organization Culture, Communications and Conflict*, vol. 20, Special issue: 274-277.
- SCHMITT, Arnaud (2014): «La autoficción y la poética cognitiva», en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid: Iberoamericana, 45-64.



- SENDERA, Alice y Martina SENDERA (2016): *Borderline—Die andere Art zu fühlen. Beziehungen verstehen und leben*, Heidelberg: Springer Verlag.
- TORREY, Beef y Kevin SIMONSON (2008): *Conversations with Hunter S. Thompson*, Jackson: University Press of Mississippi.
- VILA SÁNCHEZ, José Antonio (2015): «La autoficción como dialéctica entre lo histórico y lo biográfico en la obra de Javier Cercas», *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, III, n.º 1: 123-135.
- VITULLO, Mark (2016): *Riding the strange torpedo. Hunter S. Thompson and the invention of Gonzo Journalism*. URL: <http://hdl.handle.net/2066/151333>; (13/02/2021).
- ZIPFEL, Frank (2009): «Autofiktion, Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?», en Simone Winko, Fotis Jannidis y Gerhard Lauer (eds.), *Grenzen der Literatur: zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlín: De Gruyter, 285-314.



FICTIONALISING THE UNSPEAKABLE: GUILLERMO DEL TORO'S *CRIMSON PEAK* (2015) AS A TRAUMA NARRATIVE*

Dina Pedro
Universidad de Valencia

ABSTRACT

Neo-Victorian narratives of trauma display a temporal duplicity in addressing nineteenth-century traumas that still prevail at present, including natural catastrophes, wars, or more personal and insidious traumas, such as domestic violence and oppression, or child and sexual abuse. In this article, I argue that Guillermo del Toro's neo-Victorian film *Crimson Peak* (2015) is constructed as a trauma narrative that exploits the trope of «the uncanny» (Freud 1919) and its main representations –i.e. the double, the return of the dead and repetition compulsion– to address the traumatic experience of gender violence and its impact on both Victorian and contemporary women. Furthermore, I contend that the film functions as a symbolical space where the audience can bear witness to and reflect on the multitemporal trauma of gender violence. That way, viewers can bear witness and develop empathy towards survivors of this traumatic experience.

KEYWORDS: neo-Victorianism on screen, trauma narratives, the uncanny, gender violence, working through.

FICCIONALIZAR LO INDECIBLE: *CRIMSON PEAK* (2015)
DE GUILLERMO DEL TORO COMO UNA NARRATIVA DE TRAUMA

RESUMEN

Las narrativas de trauma neovictorianas muestran una duplicidad temporal al abordar traumas del siglo XIX que aún están presentes en la actualidad, incluyendo catástrofes naturales, guerras, o traumas más personales e insidiosos, como la violencia y la opresión de género, o el abuso infantil y sexual. En este artículo, defendemos que la película neovictoriana de Guillermo del Toro *Crimson Peak* (2015) está construida como una narrativa de trauma que explota el tropo de «lo siniestro» (Freud 1919) y sus principales representaciones –el doble, el regreso de los muertos y la repetición compulsiva– para tratar la experiencia traumática de la violencia de género y su impacto tanto en las mujeres victorianas como en las contemporáneas. Además, afirmamos que la película funciona como un espacio simbólico donde la audiencia puede ser testigo y reflexionar sobre el trauma multitemporal de la violencia de género. De esta manera, los espectadores pueden ser testigos y desarrollar empatía hacia supervivientes de esta experiencia traumática.

PALABRAS CLAVE: neovictorianismo audiovisual, narrativas de trauma, lo siniestro, violencia de género, superación.



INTRODUCTION

Crimson Peak (2015) is a neo-Victorian film by Mexican director Guillermo del Toro that addresses traumas and taboos within the dysfunctional nuclear family in Victorian England. The film follows Edith Cushing, an aspiring American novelist from a wealthy family hailing from Buffalo, New York. After her father's death, she hastily marries one of her suitors, Sir Thomas Sharpe, an impoverished British aristocrat that is trying to save the family business with foreign capital. Edith moves with Thomas and his sister, Lucille Sharpe, to their family estate in rural England, Allerdale Hall, where she soon discovers that they are hiding several family secrets. First, the Sharpe siblings have been involved in an incestuous relationship since they were children, as a coping mechanism for the abuse they had to endure at the hands of their own mother (Pedro 2020). Second, Thomas had previously married other three foreign affluent women before Edith and later killed them, so as to keep their fortunes and invest them in the family business. These murdered women come back from the dead as ghostly apparitions and try to protect Edith from the siblings' perfidious plans. At the end of the film, Edith remains the only female survivor, and, as I argue in this article, she translates all these horrors into her own trauma narrative: the film itself. This is so because Edith is both the narrator and the focaliser of *Crimson Peak*, and the audience follows the story through her perspective.

Del Toro has been internationally acclaimed for other Gothic and historical films, including the Spanish-language movies *The Devil's Backbone* (2001) and its companion, *Pan's Labyrinth* (2006), which are Gothic re-imaginings of the Spanish Civil War seen through the eyes of children. Both films include supernatural characters that are «misunderstood and alienated by the human population» (McDonald and Clark 2014: 3), but function as guides and helpers of the main characters. Del Toro also exploits this supernatural trope in *Crimson Peak*, where Edith can communicate with female ghosts, and eventually realises that they are actually their helpers, rather than evil monsters. In fact, it is usually the human characters that show a lack of morality in Del Toro's films (McDonald and Clark 2014: 3), as in the case of the Sharpe siblings, who are the true villains of *Crimson Peak*. Moreover, in these Gothic historical films, Del Toro rewrites the past to recover the stories of those that have been silenced by hegemonic historical accounts. In the case of *Crimson Peak*, its Victorian setting allows Del Toro to address the ever-present traumatic experience of gender violence and its after-effects, still prevalent in contemporary societies. This way, the director encourages the audience to reflect

* Research for this article was conducted with the financial aid of a predoctoral grant funded by the Spanish Ministry of Science and Universities (Ref. FPU 17/03064) and the "Orion" research project: «Orientation: Towards a Dynamic Understanding of Contemporary Fiction and Culture», funded by the Spanish Ministry of Economy, Industry and Competitiveness (FF 12017-P; PI: Prof. Rosario Arias).



on this timeless issue from both contemporary and Gothic perspectives through the exploitation of the trope of «the uncanny» (Freud 1919), particularly the double, the process of repetition compulsion of trauma and, especially, the return of the dead.

As Keith McDonald and Roger Clark assert, Del Toro shows an immense knowledge of both high and popular culture in his films, which are all inspired by Gothic literature in general, and the Victorian Gothic tradition in particular (2014: 12). In fact, *Crimson Peak* echoes several Victorian Gothic classics, mainly the incestuous plotline and the crumbling mansion from Edgar Allan Poe's «The Fall of the House of Usher» (1839); the haunting presence of the husband's prior wives, which so uncannily resembles the stories depicted in both Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847) and Daphne du Maurier's *Rebecca* (1938); or the oppressive and Gothic atmosphere from northern rural England, evocative of Emily Brontë's *Wuthering Heights* (1847). However, rather than merely incorporating intertextual references to canonical texts, Del Toro «alters, blends or up-turns his referent in order to produce new meaning and re-contextualisation» (2014: 12). This is the case of *Crimson Peak*, which is constructed as a cinematic collage of Victorian literary referents and postmodern transformations. The purpose behind the construction of this cinematic collage is to both update Victorian classics for a contemporary audience—who might not be familiarised with the original literary referents—and to bring to the fore the stories of marginalised characters that were ignored in Victorian texts, particularly the madwoman in the attic and the abused wife. However, some critics claim that one of the film's biggest flaws is actually Del Toro's excessive exploitation of Victorian aesthetics, with the risk of turning it into a «pastiche» (Scott 2015).

In the following pages, I first provide a brief contextualisation of neo-Victorian studies. Next, I introduce the framework of trauma studies—Freudian theory, particularly on uncanny phenomena (Freud 2001 [1919]), as well as the role of trauma narratives in helping the audience access trauma experience (Vickroy 2002)—and its application to neo-Victorianism (Kohlke and Gutleben 2010), through the trope of haunting and spectrality (Arias and Pulham 2009). Against this theoretical background, and through a close reading of *Crimson Peak*, I then examine how Del Toro constructs the film as a trauma narrative that exploits the trope of the uncanny to tackle the traumatic experience of gender violence. I argue that *Crimson Peak* is constructed as Edith's trauma narrative, whereby she articulates the pain that she and Thomas's previous wives have endured in Allerdale Hall, so that the audience can bear witness to it.

VISUAL NEO-VICTORIANISM

Neo-Victorianism is a recent cultural project stemming from postmodernism that entails contemporary re-imaginings of the long nineteenth century in literature, music, (video)games, the visual arts and other cultural phenomena. The genre dates back to the 1960s, with the publication of Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* (1966) and John Fowles's *The French Lieutenant's Woman* (1969), which are considered to be the two founding texts of the genre. However, it was not until the 1990s that



neo-Victorianism achieved mainstream success, thanks to the publication of A.S. Byatt's *Possession: A Romance* (1990) –and its subsequent adaptation on screen in 2002–, as well as the production of the popularly acclaimed BBC adaptation of Jane Austen's *Pride and Prejudice* (1812) in 1995, which became a massive hit on both sides of the Atlantic.

Indeed, neo-Victorianism is increasingly proliferating on both the big and the small screens, including films, TV series or video games. Chris Louttit and Erin Louttit (2018: 1) claim that, due to the popular acclaim of Victorian adaptations, the film industry as well as TV networks and digital platforms, like Netflix, HBO or Amazon Studios, are currently producing them. This is especially the case of TV series –e.g. *Penny Dreadful* (2014-2016), *Frankenstein's Chronicles* (2015-2017), *Taboo* (2017-), *Carnival Row* (2019-) or *Dracula* (2020) –and films– Cary Fukunaga's *Jane Eyre* (2011), Guillermo del Toro's *Crimson Peak* (2015) itself, or Netflix original *Enola Holmes* (2020). Antonija Primorac suggests that the increasing production of these neo-Victorian screen works show a present need to reinterpret the past by translating it into a medium and a language that can be more attractive and comprehensible for contemporary audiences (2018: 1).

Furthermore, Louisa Hadley asserts that neo-Victorian visual and textual narratives address both Victorian and contemporary periods, as they adopt a «dual approach» or concern for both the past and the present (2010: 6). In doing so, neo-Victorian fiction follows in (neo-)Gothicism's footsteps in that they both self-reflexively return to the past in order to resurrect our historical horrors, so as to help us «elucidate our present cultural anxieties and fears» (Maier and Ayres 2020: 6). Neo-Victorianism often intersects with neo-Gothicism, as in the case of *Crimson Peak*, in order to make real our (post)postmodern anxieties through fiction, but also to look back to the past for answers to our precarious modern situation¹. Indeed, the combination of these two cultural phenomena –neo-Victorian Gothic– serves like no other to help us reflect on our present concerns by resurrecting Victorian ghosts –which would stand for Victorian anxieties and fears. This latter aspect is deeply enriching from an ethical perspective, as it establishes a dialogical relationship between the Victorian and contemporary periods, and offers a fictional space where the audience can address contemporary anxieties that might have originated in the nineteenth century – e.g. social and economic changes, the dysfunctional nuclear family or gendered traumas. As I argue in this article, this appears to be the case of *Crimson Peak*, since the traumas portrayed in the film mirror our contemporary ones, specifically gender violence within the family.

¹ For further information on neo-Victorian Gothic fiction see Kohlke, Marie-Luise and Christian Gutleben, eds. 2012. *Neo-Victorian Gothic. Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century*. Amsterdam: Rodopi.



The application of trauma studies to the humanities dates back to the pioneering work of a group of scholars belonging to the Yale School of Deconstruction, including Cathy Caruth, Shoshana Felman or Dominick LaCapra. They were the first to apply the founding theories of trauma studies to the analysis of Holocaust narratives, while drawing on several critical schools, including Freudian theories, feminism, New Historicism and the School of Deconstruction (Onega and Ganteau 2011: 9). The rise of trauma studies in the humanities took place during the 1980s and the 1990s, coinciding with an increase in public awareness and interest in trauma narratives.

Laurie Vickroy points to the crucial role of trauma narratives –«fictional narratives that help readers access traumatic experience» (2002: 1)– in bearing witness to both personal and collective traumas in the last two centuries, including the impact of colonialism, world wars, domestic violence or sexual abuse. Vickroy further contends these narratives also reproduce the main features of traumatic experience, including «silence, simultaneous knowledge and denial, dissociation, resistance and repression, among others» (2002: 3). Popular culture has often exploited the sensational aspects of trauma narratives, but their goal is to allow readers and viewers to develop a sympathetic engagement with «imaginings of humanity in extremis» (Vickroy 2002: 2). I contend that the neo-Victorian film *Crimson Peak* serves this purpose, as it does not merely exploit the dramatic aspects of human suffering, but rather enables the audience to access trauma, so that they can empathise with the traumatised characters and reflect on their experiences. Moreover, L. Juliana Claassens claims that trauma theory has traditionally been associated to either large-scale tragedies and the experiences of white men, so that the term «insidious trauma» was later coined in order «to be more inclusive of experiences pertaining to gender, race, class and sexual orientation» and to acknowledge that «female bodies [...] are bodies in pain» (2020: 11). This is the case of *Crimson Peak*, as it tackles the insidious trauma of gender violence, and contextualises it in the nineteenth century, a historical period that was key for incipient feminism and gender equality. Indeed, according to Marie-Luise Kohlke and Christian Gutleben, the Victorian era has progressively become a central point of research on historical trauma through the study of its actual disasters, but also from the perspective of fiction, as a re-invented and delayed «working-through»² in neo-Victorianism (2010: 1). Kohlke and Gutleben further argue that neo-Victorian works are, in fact, a belated catharsis of nineteenth-century traumas, as well as contemporary ones, since «neo-Victorian fiction highlights interconnections between acts of aggravated historical violence

² LaCapra establishes a distinction between «acting out» and «working through». While with the former the traumatized patient seems to be «haunted or possessed by the past» and is, therefore, condemned to compulsively repeat the traumatic experience, the latter would entail «the effort to articulate or rearticulate affect and representation in a manner that may [...] counteract, a reenactment, or acting out, of that disabling dissociation» (2001: 42).



and their long-term cultural and political aftershocks still resonating well into the twentieth and twenty-first centuries» (2010: 3). Neo-Victorianism not only addresses historical trauma, but also explores more private and insidious situations that evoke contemporary horrors, including gender violence or child abuse. Thus, neo-Victorian representations of trauma arguably mirror our own contemporary sufferings and directly contribute to our current trauma research (Kohlke and Gutleben 2010: 3).

Moreover, trauma theory has long been associated with the trope of haunting and spectrality in neo-Victorian fiction, especially in terms of uncanny phenomenology. Rosario Arias and Patricia Pulham argue that neo-Victorianism produces a sense of *déjà vu* on readers that is uncanny in nature. Freud's uncanny phenomena (2001 [1919]) include «the double; repetition; the animation of the seemingly dead or, conversely, the death-like nature of the seemingly animate; ghosts or spirits; and the familiar made strange». Indeed, neo-Victorianism represents a double of Victorian literature in its imitation of nineteenth-century culture; it appropriates Victorian tropes and reinterprets historical events; it resuscitates Victorian genres and characters; and it defamiliarises our established conceptions the Victorian. Consequently, neo-Victorian fiction could be interpreted as nineteenth-century apparition that permeates our present in order to make us reflect about both Victorian and contemporary issues (Arias and Pulham 2009: xv).

Taking all this into consideration, in the following pages I determine how *Crimson Peak* is constructed as a trauma narrative that explores nineteenth-century gendered traumas that evoke present anxieties of the same nature. I argue that the film should be understood as a cinematic text that bridges a historical gap between the Victorians and us in terms of traumatic experience, and as a fictional space where contemporary audiences can bear witness to the traumas experienced by trauma survivors of gender violence from both periods.

CRIMSON PEAK (2015) AS A TRAUMA NARRATIVE

As noted above, neo-Victorian Gothic fiction frequently exploits uncanny phenomena as a way to address both Victorian and contemporary anxieties (Arias and Pulham 2009). This is the case of *Crimson Peak*, which depicts the horrors of domestic violence through this trope. The uncanny was defined by Freud as an occurrence associated «to what arouses dread and horror» (2001 [1919]: 219). It is an experience that is not triggered by something new or strange, but rather by something familiar that has been estranged from our minds through a process of repression, but eventually recurs (2001 [1919]: 241). Most people seem to experience uncanny sensations either when repressed childhood traumas are re-enacted by new impressions, or when our discarded primitive beliefs seem to be confirmed once again in the real world, including the return of the dead (Freud 2001 [1919]: 249). However, these two types of uncanny experiences are not always clearly distinguishable, especially when superstitious beliefs are closely related to childhood traumas, or are, in fact, triggered by them. In *Crimson Peak*, Edith, the female protagonist, has firmly believed in the existence of ghosts ever since her mother passed away. In the



next fragment, which is Edith's first of her two voice-overs in the film, she explains that she was still very little the first time she saw her spectre:

Ghosts are real. This much I know. The first time I saw one I was 10 years old. It was my mother's. Black cholera had taken her. So Father ordered a closed casket, asked me not to look. There were to be no parting kisses. No goodbyes. No last words. That is, until the night she came back (Del Toro, 2015a: 00:01:02).

While trauma verbalisation has a wide range of possible linguistic traits and representations, some of the most common ones include repetition, fragmentation and the incorporation of emotional or sensory aspects to the victim's discourse (Busch and McNamara 2020: 330). In the example above, Edith's speech is made up of short sentences –which might be described as a fragmented discourse– and contains emotional and sensorial vocabulary related to death and mourning –e.g. «black cholera», «casket», «parting kisses» and «goodbye». Hence, this arguably reflects that her mother's loss was a turning point in her life; an event that was so frightening and overwhelming that traumatised her as a child, and was also the first of her many interactions with ghosts –which are considered to be an incorporeal representation of a past trauma. They represent the prevalence of a past tragedy and how it still haunts us in our present (Arias and Pulham 2009). The fact that her mother's ghost appears twice in the film –first when she is a child and later as an adult– proves that she is a persistent force from the past in Edith's present; an unresolved mourning that she needs to overcome. For Freud, the loss of a loved one can either cause a reaction of mourning or melancholia, both involving «grave departures from the normal attitude to life» (1957 [1917]: 243). While the former would imply a loss of interest in the outside reality, the latter also entails a decrease in self-esteem and self-respect (2001 [1917]: 244). In the case of mourning, an indeterminate period of time is needed to detach oneself from the lost object of love, but when the grieving process has been completed, the ego is free to pursue other interests (2001 [1917]: 252). I argue that Edith has not overcome her mother's death during most part of the film, since she still feels attached to her presence in the form of a ghost, and later writes ghost stories based on that experience. It is not until the end of the film, when she kills Lucille –the main perpetrator of *Crimson Peak*– and constructs her experience as a trauma narrative, that she might work through her traumatic past.

Indeed, the lack of a mother figure who could offer Edith guidance and protection triggered a sense maternal abandonment in her. This was later compensated in the form of her mother's ghost, who acts as a guardian spirit that tries to warn and protect her from the dangers that lie ahead. This ghost first appears when Edith was only a child, and later when she meets Sir Thomas Sharpe. In both cases, she warns her daughter about a place called *Crimson Peak*: «My child, when the time comes, beware of *Crimson Peak*» (Del Toro 2015a: 00:03:03), a direct reference to the Sharpe residence in the north of England. The Sharpe estate, originally called *Allerdale Hall*, is colloquially known as «*Crimson Peak*» because of the way the autochthone red clay stains the snow with a blood-red hue. However, at that point in the film neither Edith nor the audience know what that name refers to. Edith's lack of maternal love and guidance can be further demonstrated by the fact that



all the ghosts that she meets throughout the film –her own mother and Thomas’s mother and wives– are all females that try to save her from the siblings’ pernicious plans. Even though she had a strong connection with her father, his ghost never appears to warn her about the siblings’ intentions. Thus, I argue that these female ghosts should be considered as maternal figures that compensate the lack of an actual mother for Edith after she marries Thomas.

THE ROLE OF WRITING IN VERBALISING TRAUMA

Her mother’s death and her subsequent return as a ghost are events that deeply traumatised Edith, to the point where she needs to verbalise them in order to make sense of them when she is an adult woman. According to Dori Laub, traumatised survivors have «an imperative need to tell» their painful experiences, so as to get to know their own buried stories, freed from the ghosts of the past (1992a: 78). Laub also stresses the importance of having an empathic witness that can help the survivor overcome their trauma, otherwise they might resort to silence (Laub 1992b: 69). Drawing on his theories of traumatic verbalisation, Susanne Gruss also stresses the capacity of neo-Victorian fiction to «explore the possibility of writing about trauma» (2014: 130), since it might allow the victims to work through their pain (2014: 131). In fact, for Kohlke and Gutleben, trauma is a performative process, as it only comes to life through its articulation and secondary witnessing. Hence, a trauma narrative would entail an act of generation, creating the «understanding, transmission, and healing of trauma» (2010: 28). In the case of Edith, the need to understand and transmit her traumatic experience happens during her adult life, when she starts to write ghost stories and unsuccessfully tries to get them published. I argue that these stories are meant to reconstruct her past experience with her mother’s ghost in an attempt to work through it and so to start the healing process.

Along the same lines, LaCapra highlights the need to establish an «empathic unsettlement», which could be defined as the reader’s need to develop empathy without completely identifying with or appropriating the survivor’s experience, otherwise they might be traumatized by it (2001: 40). However, Kohlke and Gutleben contend that neo-Victorian fiction allows the audience to develop an empathic connection with historical characters, so that we see «ourselves in (rather than in place of) the suffering victim and reciprocally encounters the self-as-other and the other-as-self by acknowledging our own vulnerability to traumatization» (2010: 18). Thus, neo-Victorian fiction hinders LaCapra’s concerns about vicarious trauma and unrestrained identification, and arguably enables the audience to experience their own susceptibility to trauma experience. There are two possible diegetic levels of empathy in the film. On the one hand, Edith needs to find an addressee within the story that can read and empathise with her trauma verbalisation –i.e. her ghost stories. On the other hand, there is the effect that Edith’s trauma narrative might have on the audience of *Crimson Peak*.

Taking all this into consideration, trauma victims need to find a way to communicate their stories to others so as to achieve a sense of social acknowledgement.



Suzette Henke suggests that one of these ways would be *scriptotherapy*, or «the process of writing out or writing through traumatic experience in the mode of therapeutic re-enactment». (Henke 1998: XII-XIII). In *Crimson Peak*, Edith attempts to articulate and so work through the trauma of losing her mother by fictionalizing it in the form of ghost stories. Her cathartic release is, therefore, attained through storytelling. Indeed, a common strategy to represent trauma in neo-Victorian fiction is through the use of metanarratives, given that «the *mise en abyme* of written or oral testimonies highlights the verbalisation of trauma as the central act of the novelistic apparatus» (Kohlke and Gutleben 2010: 27, emphasis in original). In the case of Edith, she transforms her trauma into fiction through ghost stories, and her potential readers would become the sympathetic listeners that can bear witness to her pain without fully identifying with it. Del Toro associates Edith with great nineteenth-century writers, such as Jane Austen or the Brontë sisters and their fictional heroines (Roche 2019: 85). At the beginning of the film, Edith is trying to get her first novel published, but her editor is reluctant to do so because her manuscript is a ghost story. He believes that this type of fiction cannot be considered serious literature, and that it would be more suitable for a female novelist to write love stories. As Hayley Arizona Roche asserts, the editor «reduces her work to the aesthetics of her penmanship» and tries to mute Edith by prompting her to write a love story, assuming that it is all she is capable of creating (2019: 85). This disregard for ghost narratives –as well as his strong opposition against female writers producing such fiction– was commonplace during the nineteenth century and is evocative of Jane Austen’s novel *Northanger Abbey* (1817). Austen mocks the obsessive fascination that young ladies had for Gothic literature at the time, and warns against its potential dangers. Moreover, Lucille burns her manuscripts at the end of the film, so that her working through and the possibility of establishing an empathic bond with her potential readers is curtailed. The only person that gets to read her stories is Thomas –arguably the only one that can actually believe and empathise with her traumatic experience, as his family house is haunted by ghosts. As he tells Edith: «They’ve always fascinated me. You see, where I come from ghosts are not to be taken lightly» (Del Toro 2015a: 00:08:33). However, given that Thomas’s intentions towards Edith are not pure –as he intends to kill her and keep her fortune– he cannot be the empathic listener that might help her overcome her trauma.

Furthermore, Edith not only interacts with her mother’s ghost in the film, but also with Thomas’s deceased mother and wives in Allerdale Hall. These female ghosts were murdered and abused by Lucille, who is trying to do the same to Edith. The second part of the film focuses on these cases of domestic violence and how the female ghosts in Allerdale Hall try to protect Edith from Lucille’s violence. As a result, I argue that *Crimson Peak* should be considered as Edith’s trauma narrative through which she works through her traumatic experiences in Allerdale Hall. This is demonstrated by the fact that she is its narrator and focaliser, as well as the only female survivor. Moreover, the last scene of the film mirrors the first one, showing a book closing and revealing the following words: «*Crimson Peak* by Edith M. Cushing» (Del Toro 2015a: 01:51:23). As Marine Galiné contends, in the end, Edith is the one that closes the book of her own life, which is arguably



a symbol reminding the audience of the social obstacles female writers had to endure at the time (2020: 12). Whist Weeber wonders whether the story was just Edith's imagination or an autobiography with ghosts (2018: 119), and for Beatrice M. Murphy it proves that Edith has finally gotten the real-life experience that she needed to write a realistic account of love and violence through her «meta-framing device» (2016: 162), I contend that this clearly shows that the film is built as a trauma narrative whereby Edith verbalises her suffering. Just like she fictionalises her mother's unsuccessful mourning in the form of ghost stories, *Crimson Peak* itself should be interpreted as the cathartic release of her pain in Allerdale Hall. In doing so, she transforms her traumatic experience into storytelling and the audience bears witness to her and the other female characters' gendered traumas at the hands of the Sharpe siblings.

However, Edith claims that ghosts are not to be interpreted literally in her narratives, but rather as a «metaphor for the past» (Del Toro 2015a: 00:06:11). This assertion echoes Kate Mitchell's claim that the figure of the ghost is key in neo-Victorian literature since it works as a metaphor for the haunting presence of the Victorian past and our connection with it at present (2010: 180), to which Gruss adds that it also allows us to summon both the literary and historical ghosts of our Victorian past (2014: 125). Consequently, the ghosts that appear both in Edith's metanarrative and in the film itself are arguably the embodiment of her past traumas, which haunt her in the present, but also serve as a metaphor for our contemporary engagement with the Victorian past.

THE DOUBLE AND REPETITION COMPULSION IN *CRIMSON PEAK*

After her father's death, Edith finds herself in a precarious position, since she does not have any other male living relatives. As Charles Petrie states, according to Victorian codes of female behaviour, the only way for a middle-class woman to rise up in the world was to marry a suitable husband (Petrie 2000: 180). Hence, Edith is forced to hastily marry one of her suitors, Sir Thomas Sharpe, and move with him and his sister Lucille to England. At first, Edith is oblivious to the fact that Thomas has previously married and murdered other three wealthy women in order to inherit their fortunes, but they have returned as ghosts to warn her of the siblings' intentions.

As Emilia Musap points out, since the Victorian era, the family house has become a «site for uncanny disturbances». In the case of Allerdale Hall in *Crimson Peak*, the family mansion displaces its residents while simultaneously placing them in a seemingly safe environment (Musap 2017: 4). The Sharpe house bore witness to a number of family traumas that shaped its residents and turned them from victims to perpetrators. Although these traumas are not explicitly portrayed in the film – as they occurred years before the events depicted in it –, Lucille verbalises them by telling Edith about her and Thomas's childhood. First of all, the siblings' mother, Lady Sharpe, was a victim of gender violence perpetrated by her husband, as Lucille tells Edith when the latter is bedridden, after being repeatedly poisoned: «I tended



Mother in this bed. Father was a brute. He hated Mother. Broke her leg. Snapped it in two under his boot. She never quite healed. She was bedridden for a long time. But I cared for her. Fed her. Bathed her. Combed her hair. Rubbed liniment on her scars. I made her better» (Del Toro 2015a: 01:24:04). However, Lady Sharpe later became a perpetrator against her two children, as she confined Lucille and Thomas in the attic and physically punished them. In the following fragment, Lucille points to her mother's parental neglect when she explains that she and Thomas could not play around the house and were mostly ignored by her: «We were not allowed in here as children. We were confined to the nursery in the attic. Mother played the piano sometimes. We'd hear her through the floor. That's how we knew she was back in the country» (Del Toro 2015a: 00:50:10). It seems that this lack of maternal love triggered an unnatural bond between the siblings, which eventually culminated in an incestuous relationship. Lucille verbalises this traumatic past when she tells Edith that this incestuous love made her protect her brother from their mother's abuse: «But you should have seen him, as a child, Thomas. He was perfect. So from all his small infractions, from my mother's cane, I protected him. I took so many beatings. And when she found out about us... Well, the only love Thomas and I ever knew was from one another in these rotting walls. Hiding» (01:38:51). Lucille also hints at the fact that they murdered their mother after she discovered their deviant relationship, which transformed them from victims to perpetrators. This was the first of a considerable number of murders –i.e. Edith's father and Thomas's three previous wives –that conform the siblings' compulsive cycle of violence. Although Lucille tries to justify their murderous pattern of behaviour through the verbalisation of their childhood trauma, Edith is not a sympathetic listener, as she still regards them as monsters and finds their actions aberrant and unjustifiable. Furthermore, I contend that Lucille and Thomas's murderous pattern of behaviour –which takes place in their family home and was triggered by their childhood trauma of domestic abuse– is arguably an example of Freud's uncanny, which he defines as repetition compulsion (2001 [1919]: 238). This phenomenon consists in an involuntary recurrence of the same situations, things or events that «does undoubtedly, subject to certain conditions and combined with certain circumstances, arouse an uncanny feeling» (2001 [1919]: 237). Even though these repetitions could be deemed by some as mere coincidences, they are surrounded by a dreadful feeling that it is actually something «fateful and inescapable», rather mere chance (2001 [1919]: 237). This seemingly endless cycle of murders appears to be inescapable, as the siblings have made it their only means of economic survival.

The incestuous nature of Thomas and Lucille's relationship takes us to the uncanny phenomenon of the double. For Freud, the double would refer to two people who look identical, but also share the same knowledge, emotions and vital experiences. These are people who identify themselves «with another person, so that his self becomes confounded, or the foreign self is substituted for his own –in other words, by doubling, dividing and interchanging the self». He also points to the frequent occurrence of similar situations, physical or personality traits, or even a similar crime (2001 [1919]: 234). The Sharpe siblings trigger this uncanny feeling in the audience, since they are portrayed as two parts of the same being. Weeber



points out that, due to the child abuse that they were subject to, Lucille developed a split personality, «which she has filled by absorbing parts of her parents, of her brother and of the house» (2018: 123). Weeber further argues that Del Toro portrayed Lucille and Thomas to look like twins, since they wear the same colours, have similar physical traits (2018: 123), and share the same fundamental experiences –child abuse, a murderous past and an incestuous relationship. Their interdependency is shown in the following fragment, when they promise that they will never abandon one another (Del Toro 2015a: 01:26:38):

Lucille: We stay together. Never apart.
Thomas: Never apart.
Lucille: You couldn't leave me. You wouldn't.
Thomas: I can't. I can't.
Lucille: I know.

It is also worth noting how gender reversal is explored in the film, particularly in the case of Lucille and Thomas. Khara Lukancic claims that the male characters in *Crimson Peak* are passive and submissive, «existing in the background», while the female protagonists, Edith and Lucille, are the ones that «hold the agency» (2018). Indeed, Lucille is the active villain, as she is the one that commits all the hideous crimes –she stabs her mother in the head with a kitchen knife; she poisons Thomas's wives and attempts to do the same to Edith– and can be considered as «a penetrative and symbolically castrating, phallic mother surrogate» (Jamil 2018: 54) to Thomas, who does everything his sister dictates, acting as an emasculated character. Thus, Lucille assumes the active, violent and authoritative role in their relationship –traits that have traditionally been associated to men– which arguably makes her the patriarchal perpetrator of the film –as she exerts violence against other female characters, her mother and Thomas's wives, in the domestic sphere of the family house.

Whilst the siblings' romantic bond and dual condition seem unbreakable, these are eventually destroyed after Thomas falls in love with Edith. This is a turning point for him in the film, as he realises that the incestuous relationship with his sister is unnatural and that their murderous cycle needs to stop, but Lucille cannot accept her brother's betrayal. As Weeber points out, Thomas's «connexion with Lucille fades and neither sibling is able to survive» (2018: 124). Towards the end of the film, Lucille kills her brother because she cannot bear to lose that part of herself, although she is later killed by Edith, assisted by Thomas's nearly translucent ghost. Indeed, the ghosts' physical appearance is highly symbolical in the film. Thomas's wives are portrayed as spooky, fleshy skeletons covered in a thick blood-red tinge, whilst Thomas's ghost is an almost transparent, disembodied humanlike figure. The eerie appearance of the wives seems to point to their violent deaths, as well as to the blood-red clay present underneath the house where they were buried, which gives the estate its colloquial name: Crimson Peak. Thomas, however, seems to have been granted human-like features thanks to his love for Edith and his assistance in killing Lucille. This could be deemed his final act of redemption, as his ghost vanishes from the house shortly afterwards, along with those of his previous wives.



They leave the haunted estate to rest in peace, once the traumatic cycle of violence has been stopped.

THE RETURN OF THE DEAD IN *CRIMSON PEAK*

The most prominent uncanny event in *Crimson Peak* is the return of the dead. Freud asserts that our fear of ghosts has its origin in the common belief that the dead come back as enemies of the living and their purpose is to condemn the latter to their same dark fate (2001 [1919]: 242). Curiously enough, the ghosts that appear in *Crimson Peak* do not conform to this norm, as they are not antagonistic characters who plot against the female protagonist, but quite the opposite. In fact, Del Toro claims that he did not want to portray these spectres as evil, but rather as Edith's guides and protectors (2015b: 125). As mentioned above, the portrayal of supernatural creatures as guides and helpers is a common occurrence in Del Toro's films, most notably in *The Devil's Backbone*, where Santi's ghost helps and protects the kids in the orphanage. In *Crimson Peak*, the spectres are constructed as female allies –the tortured souls of wronged and abused women who try to protect Edith from the villains of the story. Indeed, all the ghosts that interact with the heroine in the film are female: Edith's mother and Thomas's mother and wives, who had been poisoned by Lucille, the patriarchal perpetrator. As discussed above, despite the fact that Lucille is a woman, she assumes the role of the patriarchal villain by adopting personality traits that have been traditionally associated to male perpetrators: violence, authority and control over other female characters in the domestic sphere.

The latter ghosts appear halfway through the film, once Edith and Thomas are living in the Sharpe estate. They try to warn Edith about the siblings' pernicious nature and to persuade her to flee from Allerdale Hall by haunting her dreams and the house at night. In both cases, they warn her to leave the house. Thomas' mother tells her, «leave here now» (Del Toro 2005: 01:05:41), and the rest give Edith clues that enable her to discover the siblings' incestuous relationship (Del Toro 2015a: 01:29:05). Before she was murdered, one of Thomas's wives recorded her traumatic experience as a warning for his future brides in a wax cylinder that Edith finds hidden in the basement of the mansion. She explains that the only thing that the siblings wanted was her money to modernise the family mines, and that Lucille had been poisoning her from the start (Del Toro 2015a: 01:21:56):

I wish I had the strength to leave, but I can't. All they want is my money to work on that infernal machine of his. That's all they care about. I will hide these cylinders away in the linen closet. Should anyone find them, let it be known that they did this. I must stop recording now. I can hear them coming. To whoever finds this, know that they are killing me. I'm dying. The poison is in the tea. Find my body, take it home. I don't want to die this far from home.

This incorporation of narrative voices and testimonies from the past is a common technique of neo-Victorian trauma narratives, where, as Heilmann and Llewellyn point out, both Victorian and contemporary identities, «narrators,



voices, letters, diary entries, recollections, reflections, dreams, and documentary sources all blend together, mimicking the narrative devices, structures, and collage techniques of nineteenth-century and Victorian realist and Gothic literature» (2010: 34). Likewise, Kohlke and Gutleben suggest that a common strategy to trope trauma in neo-Victorian fiction, and to establish an empathic connection between the traumatised character and the audience, is the «encapsulation of the referential trauma in an object or –work within the novel itself, functioning as a sort of *mise en abyme*», through which the need to express the suffering can be attained (2010: 25). I argue that the wives' recording cylinders and documents that Edith finds in the basement are a clear example of this technique, since their suffering is conveyed through them. Thus, when Edith listens to these recordings, she bears witness to the wives' pain and becomes aware of the patriarchal violence that she –and all these women before her– have been subject to by Thomas and his sister. According to Maya Deren and Tracey Moffat, bearing witness requires several levels of empathy. First, one has to acknowledge that an atrocity has taken place (2005: 122) and that the victim's experience is real, even though we might not fully understand it (2005: 124). Then, one must take responsibility for this injustice (2005: 124) by showing a desire to change the world where similar injustices take place (2005: 122). I argue that Edith bears witness to the female ghosts' experience of domestic violence, as she takes responsibility and action against it by murdering Lucille, the patriarchal perpetrator. In doing so, the film is indirectly addressing its audience to empathise with these victims of gender violence, a traumatic experience that still prevails in contemporary societies.

Indeed, these female ghosts are the embodiment of women who have historically been –and still continue to be– lost to patriarchal violence. As Galiné claims, these female ghosts «uphold the Victorian conventions of staging spectralized women to expose the societal and patriarchal 'burying alive' which they are the victims of» (2020: 9). Moreover, they are examples of what Jessica Cox deems Victorian women that have been traumatised by the endless cycle of abuse inflicted upon them by the patriarchal system (2014: 137). I contend that these female spectres create a sorority of guardian spirits that try to protect Edith from meeting their same fate. Just as Edith's mother is a prophetic figure that guides and protects her daughter, Thomas's wives and mother try to spare her from the atrocious experiences they suffered at the hands of Lucille. I argue that this act of sorority conveys an empowering message for female viewers: women can survive and thrive in this patriarchal world despite their vulnerable circumstances, as long as they remain united and support each other. In fact, Cox asserts that trauma narratives seem to be characterised by a «search for identity and the challenge to established gender roles, as well as the effects of traumatic experience on an individual –[as they] continue to appeal to modern audiences» (2014: 137). Consequently, the ghosts that Edith encounters are actually feminist allies, whereas Lucille would encapsulate the patriarchal violence exerted on women across history. Thus, the female ghosts are «representing –and performing– the sympathy» to pain that is needed to create a «community of suffering». This way, the film is indirectly addressing the audience to «create an analogous community of feeling [...] outside of/beyond the world



of the text», so that they can act as empathic witnesses towards the characters' traumas (Kohlke and Gutleben 2010: 28). This ethical involvement on the part of contemporary audiences might establish a connection between the Victorian and contemporary periods in that some nineteenth-century traumas still resonate well into the twenty-first century, particularly in the case of gender violence. Gender violence run rampant during the Victorian era and was commonly accepted by society (Wiener 2004), but it is a social concern still prevalent in present societies. In 2019, an estimated 7.5% of women (1.6 million) experienced domestic abuse in the UK (Office for National Statistics). Indeed, Deren and Moffatt claim that films portraying gendered traumas are fundamental for the audience to bear witness, as «[c]ommunities everywhere need to establish structures within which there can be “witnesses” for the testimony of women who are still subject to patriarchal violence» (2005: 135). Therefore, in this case neo-Victorian trauma narratives in general, and *Crimson Peak* in particular, would be reflecting one of neo-Victorianisms main characteristics: adopting a «dual approach», whereby it addresses both past and present anxieties (Hadley 2010: 6).

Edith, on the other hand, is the only female survivor, portrayed as an avenging angel that kills the villain and redresses the violence that Thomas's wives have gone through, restoring the social order. In fact, Roche asserts that the end of the film exploits the so-called final girl trope³, paying homage to slasher films and «enabling Edith to fulfil her destiny to survive» (2019: 87). The film closes with Edith's last voice-over, where she re-states her belief in the existence of ghosts and why some of them are condemned to remain in a particular place for all eternity (Del Toro 2015a: 01:50:04):

Ghosts are real. This much I know. There are things that tie them to a place, very much like they do us. Some remain tethered to a patch of land. A time and date. The spilling of blood. A terrible crime. But there are others. Others that hold onto an emotion. A drive. Loss. Revenge. Or love. Those, they never go away.

Lucille belongs to this latter category, since her inability to let go of her vicious past and her unnatural love for her brother condemn her to be the only remaining spectre haunting Allerdale Hall. Nonetheless, it is not clear whether Edith manages to overcome her traumas, since the film ends when she leaves the house. Murphy argues that she does not really find a sense of closure, since «the last vision we have of Edith is her face, turning back to the house, to the past. We never see her truly pass the gates into the outside world» (2016: 118-119). For Weeber, however, the film's circular structure draws attention to its nature as an extended flashback that lasts the entire movie, since it starts and finishes with the very same dialogue: «ghosts are real. This much I know». In doing so, Weeber claims that

³ The final girl trope is typical of slasher and horror films, wherein the only survivor is a female character. She is the last person to confront the murderer and usually survives to talk about the tragedy (Christensen 2011: 24).



«Del Toro hints that the whole movie is a never-ending re-enactment of Edith's emancipation, of the violence she lived in Allerdale Hall» (2018: 119). However, I argue that the whole film should be considered as Edith's own trauma narrative through which she might achieve her cathartic release. This is proven by the fact that she acts as the narrator and focaliser of the film and the only female survivor. Moreover, the film begins and ends with the opening and closing of a book named «*Crimson Peak* by Edith M. Cushing» (Del Toro 2015a: 01:51:23). This shows that the film is constructed as a trauma narrative where Edith transforms her traumatic experience into storytelling, so that the audience can bear witness to her and the other female characters' traumas at the hands of the Sharpe siblings.

Finally, it is also worth noting that by representing different ways to trope trauma, *Crimson Peak* is encouraging its audience to empathise with the traumatised characters. As discussed above, representing trauma through its encapsulation in an object, constructing a traumatic metanarrative and establishing a community of feeling within the trauma narrative are three of the most common ways to represent trauma (Kohlke and Gutleben 2010). In *Crimson Peak*, Edith transforms her unresolved mourning into storytelling by writing ghost stories, and later on attempts to work through the traumatic experience of domestic violence by creating the trauma narrative that is the film itself. Thomas's wives verbalise their own gendered trauma by recording it in wax recording cylinders, which function as an encapsulation of the referential trauma through which they can fulfil the need to express their ordeal. Finally, the siblings attempt to work through their childhood trauma of domestic abuse by verbalising it and sharing it with Edith. Moreover, I argue that the female ghosts create a community of feeling inside the film to help Edith vanquish the patriarchal perpetrator, which might encourage the audience to empathize with their traumatic experiences. As Kohlke and Gutleben claim, neo-Victorianism transforms trauma experience into solidarity and sympathetic collaborations among survivors and witnesses, but also ensures a continuity between Victorian and present traumas (2010: 28). This is the case of *Crimson Peak*, as it depicts the timeless horrors of patriarchal violence – which still resonate well into the twenty-first century – and offers a sympathetic reading of the victims' and survivors' suffering.

CONCLUSION

Screen Victoriana displays a temporal duplicity between the Victorian and contemporary periods that allows us to explore historical traumas that still prevail at present. Consequently, the nineteenth century could be interpreted as an uncanny revenant from the past that permeates our present and forces us to address these timeless anxieties. In this article, I have argued that *Crimson Peak* is constructed as a neo-Victorian trauma narrative that exploits the trope of the uncanny – particularly the double, repetition compulsion and the return of the dead – to represent the trauma of gender violence and how it affects women.

Trauma survivors have an imperative need to verbalise their traumatic experience, so that a sympathetic listener can bear witness to and help them work



through their pain. In *Crimson Peak*, Edith first fictionalises the unsuccessful mourning of her mother's death and the interactions with her spectre in the form of ghost stories. Through this metanarrative, Edith articulates and attempts to share her pain with her potential readers, who would act as empathic listeners. However, this potential empathic connection is curtailed in the end, as she cannot get her stories published and her only reader, Thomas, cannot act as an empathic addressee since he is actually one of the villains of the film. Moreover, I maintain that this trauma metanarrative is embedded in a larger trauma narrative, the film itself, whereby Edith verbalises, and attempts to work through, the suffering that she endures during her stay in Allerdale Hall. The idea that the film is constructed as Edith's trauma narrative is supported by the fact that she is the focaliser of the story, which starts and finishes with the opening and closing of a book, whose author is Edith herself. She is also the only survivor of the story and its narrator, as she introduces and finishes the story through the two voice-overs where she states her belief in the existence of ghosts. However, given that the film ends right after Edith leaves Allerdale Hall and all its horrors behind, and we do not know what happens to her afterwards, we cannot know for certain whether she actually overcomes her traumatic experience or not.

Moreover, Thomas's murdered wives and mother also construct their own trauma narratives by recording their experiences in wax cylinders, which function as a *mise en abyme* of their trauma, in order to warn Thomas's future wives of the siblings' intentions. This narrative mechanism is a frequent trope in trauma narratives that helps establish an empathic connection between the traumatised character and the audience. These uncanny revenants represent the ever-present gendered trauma of domestic violence across history, and join forces in a community of feeling in order to protect Edith from the siblings' patriarchal violence. Thus, *Crimson Peak* is an example of historical narratives of trauma that act as a fictional space of reflection for contemporary audiences. This way, they can develop empathy for the traumatised characters and address the multitemporal issue of gender violence.

RECIBIDO: diciembre de 2020; ACEPTADO: abril de 2021



BIBLIOGRAPHY

- AUSTEN, Jane (2008 [1817]): *Northanger Abbey*, London: Random House.
- ARIAS, Rosario, and Patricia PULHAM (2009): «Introduction», in *Haunting and Spectrality* in Rosario Arias and Patricia Pulham (eds.), *Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*, eds., Hampshire: Palgrave Macmillan, XI-XXV.
- BUSCH, Brigitte and Tim McNAMARA (2020): «Language and Trauma: An Introduction», *Applied Linguistics* 41 (3): 323-333. URL: <https://academic.oup.com/applij/article/41/3/323/5821459>.
- CLAASSENS, L. Juliana (2020): «Reading Trauma Narratives: Insidious Trauma in the Story of Rachel, Leah, Bilhah and Zilpah (Genesis 29-30) and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*», *OTE Journal* 33 (1): 10-33. URL: <https://journals.co.za/doi/pdf/10.17159/2312-3621/2020/v33n1a3>.
- COX, Jessica (2014): «Narratives of Sexual Trauma in Contemporary Adaptations of *The Woman in White*», in Nadine Boehm-Schnitker and Susanne Gruss (eds.), *Neo-Victorian Literature and Culture: Immersions and Revisitations*, New York, London: Routledge, 1137-1149.
- CHRISTENSEN, Kyle (2011): «The Final Girl versus Wes Craven's "A Nightmare on Elm Street": Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema», *Studies in Popular Culture* 1: 23-47.
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (2001): *The Devil's Backbone*, Spain: Canal + España.
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (2015a): *Crimson Peak*, USA: Legendary Pictures and Double Dare You Productions.
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (2015b): «Ghost Hunter». Interview by Mar Diestro-Dópidio[interview], *Sight and Sound*. URL: <http://sightandsounddigital.bfi.org.uk/custompages/SightAndSound/subscribe.aspx>.
- DEREN, Maya and Tracey MOFFATT (2005): «The Ethics of Witnessing», in E. Ann Kaplan (ed.), *The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Jersey: Rutgers University Press, 122-135.
- FREUD, Sigmund (2001 [1919]): «The Uncanny», in James Stachey (ed.), Anna Freud (trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, volume XVII (1917-1919): An infantile neurosis and other works*, London: Vintage, 217-252.
- FREUD, Sigmund (2001 [1917]): «Mourning and Melancholia», in James Stachey (ed.), Anna Freud (trans.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, volume XVII (1917-1919): An infantile neurosis and other works*, London: Vintage, 243-258.
- GALINÉ, Marine (2020): «"Capture a Feeling of the Old": Guillermo Del Toro's *Crimson Peak* (2015) and the Victorian Gothic», *Polysèmes. Revue d'études intertextuelles et intermédiaires* 23: 1-16. URL: <https://journals.openedition.org/polysesemes/pdf/6872>.
- GANTEAU, Jean Michel and Susana ONEGA (2011): «Introduction», in Jean Michel Ganteau and Susana Onega (eds.), *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, Leiden: Rodopi B.V, 7-19.
- GRUSS, Susanne (2014): «Spectres of the Past: Reading the Phantom of Family Trauma in Neo-Victorian Fiction», in Nadine Boehm-Schnitker and Susanne Gruss (eds.), *Neo-Victorian Literature and Culture: Immersions and Revisitations*, New York, London: Routledge, 123-136.



- HADLEY, Louise (2010): *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: The Victorians and Us*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- HEILMANN, Anne and Mark LLEWELLYN (2010): *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*, London: Palgrave Macmillan.
- HENKE, Suzette A. (1998): *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life Writing*, London: St. Martin's Press.
- KOHLKE, Marie-Luise and Christian GUTLEBEN (2010): «Introduction: Bearing After-Witness to the Nineteenth Century», in Marie-Luise Kohlke and Christian Gutleben (eds.), *Neo-Victorian Tropes of Trauma: the Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*, Amsterdam: Rodopi, 1-34.
- KOHLKE, Marie-Luise and Christian GUTLEBEN (eds.) (2012): *Neo-Victorian Gothic. Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century*, Amsterdam: Rodopi.
- LACAPRA, Dominick (2001): *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: The John Hopkins UP.
- LAUB, Dori (1992a): «An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival», in Shoshana Felman and Dori Laub (eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, London: Routledge, 75-92.
- LAUB, Dori (1992b): «Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening», in *Testimony: Crises of Witnessing*, in Shoshana Felman and Dori Laub (eds.), *Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, London: Routledge, 57-74.
- LOUTTIT, Chris and Erin LOUTTIT (2018): «Introduction: Screening the Victorians in the Twenty-First Century», *Neo-Victorian Studies* 11 (1): 1-14. URL: http://www.neovictorianstudies.com/past_issues/11-1-0%202018/NVS%2011-1-0%20C-Louttit%20E-Louttit.pdf.
- LUKANCIC, Khara (2018): «Modifying the Gothic: Gender in *Crimson Peak*». Paper given at the Popular Culture Association National Conference, Indianapolis, March 2018.
- MAIER, Sarah E. and Brenda AYRES (2020): «Introduction: Neo-Gothicism: Persistent Haunting of the Past and Horrors Anew», in Sarah E. Maier and Brenda Ayres (eds.), *Neo-Gothic Narratives: Illusory Allusions from the Past*, London and New York: Anthem Press, 1-12.
- MITCHELL, Kate (2010): *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- MURPHY, Beatrice. M (2016): «Crimson Peak», *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies* 15: 159-63. URL: <https://irishgothichorror.files.wordpress.com/2016/02/issue-15-full-final.pdf>.
- MUSAP, Emilia (2017): «Monstrous Domesticity—Home as a Site of Oppression in *Crimson Peak*», *SIC: A Journal of Literature, Culture and Literary Translation* 1 (8): 1-14. doi: 10.15291/sic/1.8.lc.3. URL: <https://hrcak.srce.hr/191184>.
- MUSTAFA, Jamil (2018): «Representations of Masculinity in Neo-Victorian Film and Television», *Neo-Victorian Studies* 11 (1): 38-64.
- OFFICE FOR NATIONAL STATISTICS (2020): *Domestic Abuse Victim Characteristics, England and Wales: Year Ending March 2019*. URL: <https://www.ons.gov.uk/peoplepopulationandcommunity/crimeandjustice/articles/domesticabusevictimcharacteristicsenglandandwales/yearendingmarch2019>.
- PEDRO, Dina (2020): «Challenging the Victorian Nuclear Family Myth: The Incest Trope in Guillermo del Toro's *Crimson Peak*», *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 42(1): 76-93. URL: <https://www.atlantisjournal.org/index.php/atlantis/article/view/616>.



- PETRIE, Charles (2000): «Victorian Women Expected to Be Idle and Ignorant», in Clarice Swisher (ed.), *Victorian England*, San Diego: Greenhaven Press, Inc, 178-187.
- PRIMORAC, Antonija (2018): *Neo-Victorianism on Screen: Postfeminism and Contemporary Adaptations of Victorian Women*, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- ROCHE, Hayley Arizona (2019): «Celebrating Imperfection through Perfect Images: Guillermo del Toro's Work», *Studies in Arts and Humanities*, 1 (2): 80-91.
- SCOTT, A. O. (2015): «*Crimson Peak*», a Guillermo del Toro Gothic Romance in High Bloody Style», *New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2015/10/16/movies/crimson-peak-a-guillermo-del-toro-gothicromance-in-high-bloody-style.html>.
- VICKROY, Laurie (2002): *Trauma and Survival in contemporary Fiction*, Virginia: University of Virginia Press.
- WEBER, Rose-Anaïs (2018): «Crimson Peak: Guillermo del Toro's Visual Tribute to Gothic Literature», *Caietele Echinox* 35: 115-126.
- WIENER, Martin J. (2004): *Men of Blood: Violence, Manliness, and Criminal Justice in Victorian England*. Cambridge: Cambridge UP.



LOS PARATEXTOS A LAS TRADUCCIONES DEL CANCIONERO DE PETRARCA PUBLICADAS EN ESPAÑA (1983-2016) COMO ESPACIO PARA LA REFLEXIÓN ACERCA DE LOS RETOS DE LA TRADUCCIÓN INTERTEMPORAL

Francisco José Rodríguez Mesa
Universidad de Córdoba

RESUMEN

Los paratextos se erigen como un espacio privilegiado desde el cual el traductor reflexiona acerca de las principales cualidades del texto que presenta. Teniendo en cuenta este fenómeno, en este estudio se analizan las reflexiones que se vierten en los paratextos de las cuatro traducciones íntegras del Cancionero de Francesco Petrarca publicadas en España entre 1983 y 2016: las dos castellanas de Ángel Crespo y Jacobo Cortines, la gallega de Darío Xohán Cabana y la catalana de Miquel Desclot. En estas obras se indagará en la naturaleza del texto poético traducido para rastrear el grado de apropiación y de paternidad de los traductores sobre el resultado final tomando como base su actuación con respecto a tres factores que remiten a la esfera de la traducción intertemporal: la rima y las dificultades lingüísticas y de contenido presentes en el texto origen.

PALABRAS CLAVE: paratextos, traducción poética, Petrarca, Cancionero.

THE PARATEXTS OF THE TRANSLATIONS OF PETRARCH'S *CANZONIERE*
PUBLISHED IN SPAIN (1983-2016) AS A SPACE FOR REFLECTION
ON THE CHALLENGES OF INTERTEMPORAL TRANSLATION

ABSTRACT

Paratexts constitute a privileged space from which the translator reflects on the main qualities of the text he or she is presenting. Taking as a basis this approach, this study analyses the theoretical considerations present in the paratexts of the four complete translations of Petrarch's *Canzoniere* published in Spain between 1983 and 2016: the two Spanish translations by Ángel Crespo and Jacobo Cortines, the Galician translation by Darío Xohán Cabana and the Catalan one by Miquel Desclot. In these works, the nature of the translated poetic text will be investigated in order to trace the degree of appropriation and paternity of the translators over the final result, based on their actions with regard to three aspects related to intertemporal translation: rhyme and the linguistic and content difficulties present in the source text.

KEYWORDS: paratexts, poetic translation, Petrarch, *Canzoniere*.



LA ENCRUCIJADA ENTRE LA TRADUCCIÓN INTERTEMPORAL Y LA POÉTICA: EL CASO DE LOS *RERUM VULGARIVM* *FRAGMENTA (RVF)* DE PETRARCA

Es indiscutible que cualquier traducción conlleva una manipulación, voluntaria o involuntaria, pero este proceso cobra una importancia capital en aquellos casos en los que el texto origen (TO) pertenece a un contexto cultural especialmente remoto, sobre todo, si la distancia a la que aludimos es de naturaleza cronológica. En estos casos, como afirma Cammarota,

La traduzione è simile a un viaggio nel tempo: con la mediazione di un traduttore, il testo di partenza, appartenente a un universo linguistico e culturale del passato, viene messo a contatto con destinatari di un'epoca successiva; i nuovi lettori, dal canto loro, per ragioni diverse si affidano alla guida di un traduttore per risalire i secoli e intraprendere un viaggio esplorativo in un mondo linguisticamente e culturalmente remoto (2018: 10).

Tantas son las especificidades de este viaje en el tiempo que, para el proceso de traducción de textos pertenecientes a épocas remotas, se ha acuñado el término de «traducción intertemporal» (en inglés, «intertemporal translation» o «cross-temporal translation»). Según Shuttleworth y Cowie en su *Dictionary of Translation Studies*, esta denominación se usa «to refer to the translation of a text by an author writing in (or about) an earlier time [...]. In the case of intertemporal translation across major spans of time there is frequently the problem of the work losing its original contextual significance, or indeed of the genre in which it was written becoming defunct» (1997: 86-87).

En efecto, más allá de la mera distancia temporal, la traducción de textos compuestos en un pasado remoto suele implicar una notable separación cultural entre la audiencia del texto meta (TM) y el contexto de composición y, por ende, de recepción del TO que el traductor debe tratar de solventar¹. Evidentemente, este cuenta con la inestimable ayuda de una serie de ámbitos del saber que pueden considerarse como auxiliares de esta modalidad de la traducción, desde la ecdótica hasta los estudios literarios.

En cualquier caso, las ya de por sí serias dificultades que conlleva la traducción intertemporal se ven acrecentadas cuando el traductor se embarca en la traslación de un autor cuya obra ha gozado de una cierta repercusión en la cultura meta y estas se ven de nuevo multiplicadas si el TO está sujeto a cualquier tipo de construcción formal, como en el caso de la poesía.

¹ Por expresar la problemática a la que se enfrenta el traductor de este tipo de textos en términos harto conocidos en el ámbito de los estudios de traducción, cabe aludir al principio de la equivalencia dinámica formulado por Nida y Taber y en el marco del cual «Translating consists of reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source language message, first in terms of meaning, secondly in terms of style» (2003: 12).



Teniendo en cuenta estos factores teóricos, en este estudio proponemos el análisis de las cuatro traducciones integrales del Cancionero de Petrarca que más repercusión han tenido en España en las últimas décadas y que, en sus diversos ámbitos, siguen utilizándose como textos meta canónicos. Nos referimos a las traducciones al castellano de Ángel Crespo (Bruguera, 1983)² y Jacobo Cortines (Cátedra, 1989)³, a la gallega de Darío Xohán Cabana (Curuxa, 2012)⁴ y a la catalana de Miquel Desclot (Proa, 2016)⁵. Analizaremos los distintos paratextos que acompañan a estas obras y prestaremos una especial atención a aquellos espacios reservados a la reflexión traductológica donde se solvente el salto, casi ontológico, que separa el TO de la audiencia meta.

En el contexto de recepción en que se sitúan las cuatro obras que conforman el corpus cabe establecer una diferencia significativa, pues, si en castellano las traducciones más o menos íntegras del Cancionero petrarquesco han gozado de una notable fama editorial y traductora ya desde el s. XVI⁶, la versión de Desclot constituye el primer y único testimonio de la totalidad de la obra del aretino en catalán⁷, mientras

² Los estudios acerca de Crespo son numerosos. Para obtener una visión global de su ingente trayectoria como traductor, remitimos al número monográfico que, en su honor, la revista *Anthropos* publicó en 1989 (*vid.* AA. VV. 1989); en lo referido a su relación con Italia, es fundamental el estudio de Chierigato (2012). Por lo que respecta a su versión de los *Rvf*, véanse Aja (2015) y, en perspectiva comparada con Cortines, Mondola (2017). Romera Pastor (2005) también alude a ambas traducciones españolas.

³ La traducción de Jacobo Cortines ha sido estudiada por Carrera Díaz (2005) y Mondola (2017), este último poniéndola en relación con la de Crespo. Desde una perspectiva mucho más amplia, también Rodrigo Mora (1996) se ha ocupado de la obra.

⁴ El único estudio sobre la traducción gallega de los *Rvf* es obra de Rodríguez Barcia y Pedreira Rodríguez (2005), si bien este artículo toma como base la primera traducción de las rimas petrarquescas de Cabana, publicada por la Xunta de Galicia en 1989, y no su revisión (véase la nota 8).

⁵ Desclot comenzó a traducir composiciones aisladas de los *Rvf* décadas antes de embarcarse en la tarea de verter la globalidad del Cancionero al catalán y de ello da cuenta Arqués (2005: 142-143). No obstante, lo reciente de la publicación de la traducción integral provoca que el único estudio con el que esta cuenta sea una reseña, también obra de Arqués (2017). El mismo Desclot escribió un breve artículo sobre su experiencia traduciendo al aretino (*vid.* Desclot 2017).

⁶ Recuérdense, entre todas ellas, la primera traducción integral, obra de Enrique Garcés, publicada en 1591 y reeditada por la editorial Magisterio Español en 1967 al cuidado de Antonio Prieto o, mucho más próxima a los textos de Crespo y Cortines, la versión de Atilio Pentimalli (Ediciones 29, 1976). Para más datos acerca de la fortuna del Cancionero de Petrarca en español, se remite a la amplia base de datos del Proyecto Boscán: <http://www.ub.edu/boscan>.

⁷ Es llamativo que la primera versión íntegra de los *Rvf* no se haya publicado hasta entrado el s. XXI, pues la cultura literaria catalana cuenta con brillantes páginas de influencia petrarquista en su haber, baste consultar el estudio de Espadaler (2015), que ofrece una interesante panorámica de la situación en la lírica medieval. Asimismo, remitimos al profundo estudio de Gavagnin (2010) sobre las traducciones parciales de Petrarca a esta lengua.



que Cabana es el único traductor de los *Rvf* al gallego, obra de la que publicó una primera traducción en 1989⁸.

Asimismo, por lo que respecta a su formato, los cuatro textos analizados distan de ser homogéneos. Por un lado, las versiones de Crespo y Cortines se publicaron originariamente en colecciones de bolsillo, en octavo y con tapa blanda (y este es el formato en el que han continuado reeditándose⁹), y, frente a ellas, las obras de Cabana y Desclot han aparecido en cuidados volúmenes de cuarto con tapa dura. Con la única excepción de la traducción de Crespo, las obras muestran el texto original de los *Rvf* a espejo.

Por lo que respecta a la elección del TO, Crespo, Cortines y Desclot dicen haberse basado fundamentalmente en la edición al cuidado de Gianfranco Contini con notas de Daniele Ponchiroli (Petrarca 1964)¹⁰, mientras que Cabana cita tres títulos como las «edicions que us[ou] pra esta nova tradución» (2012: 30): la de Neri, Martelotti, Bianchi y Sapegno (Petrarca 1951), la cuidada por Chiari (Petrarca 1991) y la de Dotti (Petrarca 1996a).

En lo que atañe al aparato paratextual de cada traducción, si bien algunos de los componentes de cada volumen son comunes a las cuatro obras, cabe destacar ciertas divergencias. Las cuatro traducciones contienen una introducción que sirve de contextualización a la vida, obra e influencia de Petrarca y una sección (separada o no de dicho estudio) en la que cada autor comenta los rasgos que le parecen más sobresalientes de su *iter* traductor.

Por lo que respecta a las dimensiones, los estudios introductorios de las obras castellanas son marcadamente más amplios que los otros dos. Así, la versión de Crespo va acompañada de un exhaustivo ensayo de 117 páginas que se puede dividir, *grosso modo*, en tres secciones principales: vida, obra e influencia del aretino (pp. I-CX), observaciones acerca de la traducción (pp. CXI-CXII) y bibliografía (pp. CXIII-CXVII), todo ello obra del mismo traductor. La editorial Cátedra precede la traducción de Cortines con un aparato crítico de 126 páginas, dividido entre unos «Preliminares» del traductor en los que relata con todo detalle el proceso de traslación de los versos petrarquescos (pp. 7-15), un estudio acerca del amante de Laura obra de Nicholas Mann (pp. 19-120) y una bibliografía (pp. 121-126).

⁸ Cabe destacar que el texto escogido para este estudio y publicado por Edicións da Curuxa en noviembre de 2012 no es una reedición de la traducción de 1989 (*vid.* Petrarca 1989b), sino una obra en la que buena parte de los poemas han sufrido profundas correcciones.

⁹ Por lo que atañe a las reediciones, recuérdese que, en el mismo año de 1983, de modo paralelo a la publicación por parte de Bruguera, ve la luz también en Barcelona el volumen de Orbis *Sonetos y canciones*, que contiene la traducción de Crespo. Las reediciones de la traducción del poeta de Ciudad Real se han sucedido desde entonces en distintas editoriales madrileñas y barcelonesas y su título ha ido oscilando entre los dos mencionados. Así, en 1988, la colección Austral de Espasa Calpé lanza *Sonetos y canciones* y, en 1995, Alianza publica el *Cancionero*, reeditado en 2008.

¹⁰ Esta es, con leves modificaciones, la lección de los *Rvf* que publican las versiones catalana y castellana. Si bien la obra de Desclot es posterior a la publicación de la edición del *Cancionero* al cuidado de Santagata (Petrarca 1996b), hay que tener en cuenta que, tal y como informa el traductor, su labor comenzó en 1994 (Petrarca 2016: 35).



Los estudios que preceden a las versiones gallega y catalana son marcadamente menos amplios y ambos están firmados por los traductores. Así, el *Cancioneiro* de Cabana se abre con un «Limiar» de 23 páginas que se subdivide en «Vida de Francesco Petrarca» y «Sobre o Cancioneiro» (pp. 9-26), comentarios acerca de la nueva traducción (pp. 26-29) y bibliografía (pp. 30-32). Desclot, por su parte, abre su *Cançonier* con un aparato de 54 páginas: «Presentació» (pp. 9-40), en la última parte de la cual expone los principales rasgos de su traducción (pp. 35-39), y una cronología (pp. 42-63).

Como se puede observar, es en el prefacio o en sus confines donde el traductor recoge las reflexiones de las que se ha servido para elaborar su propia poética de la traducción, rasgo que encaja con la definición que Genette, en su completo estudio sobre los paratextos, dio de este segmento textual al definir el prefacio como «toute espèce de texte liminaire [...] consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède» (1987: 164) y, aún más, con la radical postura de Lejeune, que describió esta sección como la «frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture» (1975: 45).

Ahora bien, si deseamos seguir aplicando los presupuestos teóricos de Genette a los prefacios de las traducciones nos encontraremos con una encrucijada: ¿este tipo de prefacios habrían de considerarse como alógrafos o como autoriales? Dicho de otro modo, ¿tiene el traductor la potestad de atribuirse la propiedad del texto que está presentando o a través de estas páginas trata simplemente de describir la intervención que ha llevado a cabo sobre un patrimonio que le es ajeno?¹¹

La respuesta a este interrogante no es, desde luego, sencilla, si bien, de entrada, podemos afirmar que choca con los principios de la traducción cubierta según la concibió Juliane House ya a partir de los años setenta y tal y como la defendieron muchos otros traductólogos tras ella¹². Del mismo modo, al menos por lo que

¹¹ El mismo estudioso no parece tan tajante (véase la cursiva que añadimos a la cita) con respecto a esta modalidad de prefacio al dedicarle, simplemente, esta somera observación: «En cas de traduction, la préface *peut être* [...] signée du traducteur. Le traducteur-préfacier *peut éventuellement* commenter, entre autres, sa propre traduction; *sur ce point et en ce sens*, sa préface cesse alors d'être allographe» (Genette 1987: 267). Al margen de esta exigua presencia en la obra del crítico galo, estamos totalmente de acuerdo con la afirmación de Letawe (2018), que lamenta que este tipo de paratexto haya gozado de tan escasa fortuna entre la crítica hasta el punto de que en la monografía que Luneau y Sant-Armand (2016) han consagrado a los prefacios no hay un solo epígrafe dedicado a esta modalidad.

¹² Afirmaba House que «Der Übersetzer hat die Aufgabe, sich selbst hinter der Verwandlung des Originals zu verbergen» [«El traductor tiene el deber de ocultarse tras la transformación del original», la traducción es nuestra] (2002: 106). Recuérdese asimismo la frecuencia con la que se usa el cristal como metáfora de este fenómeno en ensayos acerca del papel del traductor. En este sentido, si Mounin pensaba que el ideal de todo traductor debía ser «Devenir un verre si transparent qu'on croie qu'il n'y a pas de verre» (1994: 74), la reveladora obra de Venuti acerca de la invisibilidad del traductor se abre con la rotunda aseveración de Shapiro según la cual «I see translation as the attempt to produce a text so transparent that it does not seem to be translated. A good translation is like a pane of glass. You only notice that it's there when there are little imperfections-scratches, bubbles. Ideally, there shouldn't be any. It should never call attention to itself» (Shapiro en Venuti 1995: 1).



concierno a la traducción poética y, sobre todo, a la traducción de los clásicos de la poesía, tampoco es válida la afirmación de Letawe según la cual «Le cas où le traducteur-préfacier parle explicitement de son travail de traduction est très rare» (2018).

Al margen de la frecuencia de aparición que, según esta autora, tiene el prefacio escrito por el traductor, Letawe vierte una afirmación que enlaza con los interrogantes que más arriba formulamos, al aseverar que «même quand on leur donne la parole dans une préface, la plupart des traducteurs présentent l'œuvre traduite comme un philologue présenterait l'original» (2018). Con el objetivo de evaluar la validez de estas palabras y en aras de analizar los cuatro prefacios de la forma más eficiente posible por lo que atañe a nuestro objeto de estudio, rastreamos en cada uno de ellos los juicios que los traductores, en tanto que autores del TM, emiten acerca de tres factores relevantes en este tipo de textos. En primer lugar, abordaremos las observaciones en torno a la rima y a su importancia en la traducción poética; en segundo lugar, nos ocuparemos de las reflexiones dedicadas a la lengua y al peso que posibles estructuras arcaizantes procedentes de la tradición petrarquista pudieran tener en el TM y, por último, analizaremos las reflexiones acerca de las notas como elementos destinados a aclarar las dificultades del TO.

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA RIMA

El primer fenómeno que analizaremos orbitará en torno a las consideraciones que cada traductor presenta con respecto a la rima y a la importancia de su preservación en el TM. Tal vez este sea el terreno más pantanoso por lo que tiene que ver con las fronteras de la traducción intertemporal, pues la rima –y, por consiguiente, su preservación– se puede valorar simplemente en términos estéticos, esto es, como un constituyente más del TO, o también en el sentido de lo que podríamos denominar una poética diacrónica, de acuerdo con la cual la rima sería un componente cultural imprescindible e imposible de desvincular de la cultura literaria que creó el TO. En contraste con esta cultura literaria, en el contexto de recepción y entre la audiencia meta, es perfectamente concebible la existencia de un texto poético que carezca de este elemento. En esta encrucijada, todos los traductores tienen que tomar partido por un bando, bien sea de manera implícita a través de la configuración de sus textos meta, bien sea de forma explícita en sus prefacios.

Para con este fenómeno, la postura de Ángel Crespo es rotunda, al afirmar:

Siguiendo nuestro método de siempre, que obedece a la convicción de que la traducción de las obras en verso no puede aspirar a ser completa, ni siquiera parcialmente fiel, si prescinde de los valores rítmicos y demás recursos formales del original, hemos tratado de respetar escrupulosamente tanto los esquemas estróficos del original como sus rimas –incluso en el caso de las internas– y, cuando ello ha sido posible, sus aliteraciones y demás rasgos estilísticos (1983: cxi).

Para el poeta de Ciudad Real, la rima es un constituyente esencial del texto poético; por ende, no se puede prescindir de ella en una traducción. En consonan-



cia con esta postura teórica, los esquemas estróficos presentes en su traducción son impecables, incluso en aquellas composiciones en las que el TO se construye sobre procedimientos que conllevan algún tipo de dificultad en su traslación concreta al español. Este, por ejemplo, es el caso de aquellos versos que emplean terminaciones de rima cuyo equivalente directo en español ocasionaría palabras agudas, procedimiento proscrito en la poesía en nuestra lengua desde hace siglos¹³.

Cabana comparte la praxis de Crespo con respecto a la rima, de manera que aclara al lector que «a métrica e as rimas do orixinal se manteñen rigorosamente na tradución» y añade, de modo mucho más radical: «Creo [...] que unha tradución métrica dun poeta coma Petrarca tende a ser máis fiel ca unha tradución literal, polo menos en principio. Unha tradución fascinada por la literalidade non produce poemas» (2012: 27).

Desclot comparte este *modus traducendi* si bien, tal vez porque da por sentada la necesidad de la rima cuando se traduce a un autor como el aretino, no emite juicio alguno al respecto, limitándose a afirmar, en términos generales, «en tot moment he seguit el text de Petrarca tan de prop com he sabut, lingüísticament i formalment» (2016: 38) y, en efecto, cabe destacar también en la traducción catalana un respeto encomiable hacia las formas métricas e, incluso, hacia la disposición de la rima, que se respeta en la inmensa mayoría de los casos, independientemente de la dificultad de la misma¹⁴.

Cortines, en cambio, toma una posición radicalmente distinta a las hasta aquí expuestas y defendidas, con palabras y con hechos, por los otros tres traductores. El poeta sevillano afirma rotundamente: «no usé la rima porque este procedimiento siempre resultó ajeno a mi modo de utilizar la lengua poética, entre otras razones por no considerarlo, salvo excepciones, consustancial y decisivo» (1989a: 10) y, algo más adelante, recapitula especificando que uno de los criterios para su traducción ha sido «no sólo [la] ausencia de rimas, sino [la] exclusión de éstas para que no interrumpieran esa otra musicalidad del verso blanco»¹⁵ (1989a: 12).

¹³ Con respecto a la teorización de este fenómeno, véase Rico (1983). En las ocasiones en las que Crespo se enfrenta a esta dificultad, se suele decantar por manipular el contenido del verso cambiando su orden y modificando los elementos conclusivos del mismo. Hallamos un ejemplo de esta praxis ya desde el primer poema del Cancionero, cuya rima B se construye sobre la terminación italiana *-ore*. Así, si en el TO se lee «di quei sospiri ond'io nudriva'l core [=corazón] / in sul mio primo giovenile errore [=error] [...] fra le vane speranze e'l van dolore [=dolor] / ove sia chi per prova intenda amore [=amor]» (vv. 2-3; 6-7), la versión de Crespo se sirve de la posposición del verbo al final del verso y de la rima desinencial que permite la terminación del imperfecto en los verbos de la primera conjugación: «oís del suspirar que me alimentaba / al joven corazón que desvariaba [...] cuando a esperanzas vanas me entregaba / si alguno de saber de amor se alaba» (vv. 2-3; 6-7).

¹⁴ Uno de los escasos momentos en los que esto no sucede –sin afectar en lo más mínimo a la calidad formal del TM– es en el *congedo* de determinadas sextinas (por ejemplo, en *Rvf* 239), donde la sílaba en la que aparecen las palabras-rima no coincide con la del TO.

¹⁵ Aunque no se trate de rima en sentido estricto, el único tipo de estrofa donde Cortines adopta plenamente el esquema de repeticiones al final de verso de Petrarca es la sextina. En estos casos, el traductor se sirve de las mismas seis palabras a lo largo de las seis estrofas y del *congedo* que aparecen en el esquema del TO.





Estos juicios para con la relevancia de las rimas sitúan a las dos traducciones castellanas en posiciones antitéticas: si para Crespo la traducción poética es simplemente imposible sin un respeto pleno e integral hacia los componentes formales y rítmicos del TO, Cortines considera la rima como un elemento que, lejos de contribuir a la calidad o a la poeticidad del TM, lo perjudica. Es más, el poeta sevillano incluye en su prefacio un interesante juicio que contrapone su versión a la del traductor de Ciudad Real, al confirmar al lector que, mientras se hallaba inmerso en su traslación del Cancionero, «apareció la versión de Ángel Crespo [...] que se orientaba en direcciones que no eran las por mí perseguidas» y concluye que «no había, pues, motivos para no culminar lo ya emprendido» (1989a: 12).

Más allá del contraste entre las traducciones castellanas, esta oposición también puede rastrearse si se opone la versión de Cortines a las traducciones gallega y catalana, que vieron la luz con posterioridad.

Es cierto que, en cierta medida, la pérdida que la rima pueda acarrear en la traducción del sevillano se ve mitigada por el hecho de que, como se ha dicho, la edición de Cátedra es bilingüe y el patrón de rima italiana es totalmente transparente para el lector hispanófono, independientemente del conocimiento que este tenga de la lengua de Petrarca. No obstante, cabe recordar que las ediciones de Curuxa y de Proa también muestran la misma disposición y ello no es óbice para que los esquemas estróficos y rítmicos del TO sigan presentes en el TM¹⁶.

Una vez abordada la cuestión de la rima, trataremos diversos componentes del texto poético cuya traducción o adaptación comporta una serie de cuestiones relacionadas de forma más directa con las problemáticas que conlleva la traducción intertemporal y con las estrategias mediante las cuales estos obstáculos se pueden solventar. Los elementos analizados a continuación son aquellos en los que el paso del tiempo y, por ende, lo que podríamos denominar el desfase cultural que padece el TO se pueden presentar con una mayor incidencia a ojos de la audiencia meta, luego será con estos componentes con los que el traductor deberá ser especialmente hábil a la hora de ejercer su función de guía del lector hodierno.

LA LENGUA Y EL PESO DE LA TRADICIÓN POÉTICA

Tal vez el elemento cuya variación se observa de modo más palmario en textos que pertenecen a un pasado remoto sea la lengua. Con respecto a esta, el traductor se encuentra en una encrucijada, que es particularmente conflictiva en casos como el que nos ocupa: habiendo dado la imitación petrarquista tan excelsos frutos en la península ibérica, ¿los traductores deberían dejar que la lengua de estos líricos

¹⁶ En este sentido, cabe mencionar que Desclot confiesa que, en los albores de su trabajo, en mayo de 1995, mostró «aquelles primeres traduccions al poeta Ángel Crespo [...] i així va ser com ell em va incitar a traduir tot el llibre» (2016: 35). Desde luego, el poeta catalán siguió unos derroteros que, por lo que concierne al respeto de los patrones estilísticos, tenían mucho que ver con los transitados por Crespo más de una década antes del encuentro referido.

ibéricos permease sus textos o habrían de evitarlo?¹⁷. Tanto a través del *modus traducendi* como de la reflexión teórica del prefacio, los cuatro traductores analizados se pronuncian adoptando distintas posturas en relación con este aspecto.

El que afronta el peso de la tradición petrarquista sobre la lengua de modo más directo es Crespo, al afirmar que

A ningún lector se le escapará que el [lenguaje] empleado por nosotros trata de aproximarse –sin incurrir en arcaísmos– a los de los grandes líricos castellanos de los siglos XVI y XVII, en muchos de los cuales la huella de Petrarca es, por supuesto, manifiesta. No obstante lo cual [...], hemos procurado no incurrir en arcaísmos –si alguno hay, es mera licencia poética inspirada, bien por la necesidad, bien por un deseo de apelar a la circunstancia histórica– tanto gramaticales como de léxico. Algunos de los que hay, sin embargo, obedecen a la intención de hacernos eco de ciertos preciosismos del original (1983: CXI-CXII).

En efecto, la traducción de Crespo se mueve en ese plano de ambivalencia lingüística y estilística que el autor explica en estas líneas: en términos generales, se sirve de un registro que –si bien no puede definirse sino como poético, con todo lo que ello implica– no es del todo ajeno a la lengua viva de nuestro tiempo. No obstante, hay ocasiones en las que el traductor introduce elementos cuyo arcaísmo remite de manera notable a ese *modus scribendi* que los huérfanos ibéricos de Petrarca utilizaron en el Siglo de Oro y que, dicho sea de paso, ayuda a Crespo a resolver problemas relacionados con el cómputo silábico, la sonoridad o la acentuación de determinados versos o composiciones¹⁸.

Más radical aún que la postura del traductor de Ciudad Real, aunque circunscrita a unas cuantas elecciones léxicas, es la praxis de Cabana, que opta por

Adoptar sistemáticamente, sobre todo por comenencia de rima, dous substantivos antigos hoxe ausentes da fala e da escrita ordinaria. Un deles é *cór* por *corazón*, usado con pouca frecuencia relativa na nosa lírica medieval, con bastante na prosa

¹⁷ De las cuatro versiones aquí estudiadas, por motivos históricos, podría ser el traductor gallego el único que se mantuviese inmune a esta reflexión o esta encrucijada por el simple hecho de que la penetración del aretino en la lírica ibérica se produjo cuando la cultura gallega se encontraba sometida a la castellana. Con todo, cabe recordar las elevadas cotas que alcanzó la lírica galaicoportuguesa y, en cierto modo, la afinidad de materias tratadas entre esta y la poesía petrarquista. En la medida en que este paralelismo podría justificar la adopción de Cabana de caudal léxico arcaico, no creemos que el traductor gallego se sitúe realmente en una tesitura que diverja en demasía de la esbozada para con las otras dos lenguas.

¹⁸ Entre otros muchos, véanse los siguientes usos arcaicos (marcados con cursiva) que hacen que el TM sea más respetuoso con el TO de lo que hubiese sido el empleo de términos o estructuras más frecuentes en el español actual: «y a *Jove*, más que a *Marte*, dio clemencia» (4, 4); «*Cabe* los cerros *do*, por vez primera» (8, 1); «El sucesor de Carlos, que la *coma*» (27, 1); «¿Qué haces tú, *cuidado*?» (68, 3); «A Julio César la honorable *testa*» (102, 2); «Mientras el dolor nuevo la *encocora*» (103, 9); «Oh Sol, la única *fronda* por mí amada» (188, 1); «*Caro* señor, de mí el recuerdo tira» (266, 1), etc.



notarial, e nunca na histórica. [...] O outro substantivo é *frume*, río, que algunha vez tamén se le *flume* nos nosos textos antigos (2012: 27-28).

Pero estos dos sustantivos distan de ser los únicos elementos arcaicos, cuando no artificiales, usados por el traductor en su versión:

Tamén emprego con frecuencia o vello pronome indefinido *outrén*, moi xeitoso pra anosar o italiano *altrui*, e algunhas veces non son capaz de resistir as vantaxes que o perdido adverbio *allur* ten pra significar *noutra parte*.

O latinismo *lauro* por loureiro é paralelo ó orixinal, no que predomina sobre o patrimonial *aloro*. [...] Algunhas veces non receo empregar formas reducidas ben testemuñadas na fala ou na literatura do tipo *espranza*, *esprito*, *praz* ou *quer*; que non creo necesario marcar na escrita, pois no estado actual da nosa lingua literaria estas variantes son xa perfectamente recoñecibles como tales. [...] Pola contra, algunhas veces escribo ó xeito tradicional *ialba* ou *ialma*, uso proscrito hoxe –e con razón– da prosa, pero que no verso marca moito ben a pronuncia métrica desexada (2012: 28).

En definitiva, desde el punto de vista léxico, Cabana ve lícito recurrir a un lenguaje que podríamos calificar como una suerte de pastiche en el que se combinan elementos de naturaleza cronológica, diafásica e incluso diastrática diversa y que buscan facilitar la composición del TM. Entre estos constituyentes del caudal léxico tan heterogéneos entre sí, se da cabida a elecciones provenientes de sistemas que van desde la tradición literaria galaicoportuguesa medieval hasta el gallego oral. Con estos elementos, el traductor logra crear una especie de koiné literaria materializada en un TM que, a fin de cuentas, no adolece en absoluto de haber surgido en una cultura en la que la influencia directa de Petrarca solo puede calificarse, con generosidad, de marginal¹⁹.

No hallamos en los preliminares de Cortines una referencia tan explícita a la cuestión lingüística y a la problemática que de ella se deriva como en los prefacios de Crespo y Cabana. Sin embargo, el poeta sevillano confiesa que una de sus principales preocupaciones cuando emprendió la traducción que nos presenta fue la de «buscar las palabras precisas» (1989a: 10). Llega esta confidencia mientras pasa revista, de forma somera, a aquellos autores áureos que afrontaron la traducción de los textos petrarquescos, desde la versión parcial de los sonetos y canciones de Salomón Usque hasta la traducción de los *Triunfos* de Hernando de Hoces, y, en términos generales, no vuelve a acometer el análisis de las cuestiones lingüísticas inherentes a la traducción en todo su prólogo. Decimos que Cortines no torna sobre este asunto bajo un prisma general puesto que, discurriendo acerca de la particularidad que conlleva la traslación de las sextinas y de lo arduo de conservar sus palabras-rima según el esquema de rotación que el original prevé, especifica que

¹⁹ El peso que las traducciones de Cabana y sus recuperaciones léxicas ha tenido sobre la lengua poética gallega actual ya ha sido puesto de manifiesto por parte de Barreiro Comedeiro y Rodríguez Ruibal (2003).



La tentación de emplear, por ejemplo, lauro en lugar de laurel, aunque el primero figurase como admitido en el Diccionario de la Real Academia, no me parecía la solución más adecuada por estimar que un término tan clave en el universo del *Cancionero* no debería aparecer con sombras de arcaísmo (1989a: 13).

Con respecto a esta afirmación, cabe destacar dos factores. En primer lugar, concordamos plenamente con el traductor en el hecho de que la elección del equivalente para el término «lauro» conlleva una dificultad mayúscula en nuestra lengua, puesto que el lema de uso más natural, «laurel», es un sustantivo agudo, con lo que diverge del patrón de sonoridad del original italiano. Asimismo, compartimos la necesidad, a pesar de esta disimetría fónica, de que un término que resulta clave tanto en el terreno simbólico como en el meramente semántico de los *Rvf* debería ser transparente para el lector hispanohablante. Sin embargo, para solventar dificultades como esta, hay ocasiones en las que Cortines opta por esquivar el término conflictivo en cuestión neutralizándolo con generalizaciones que sacrifican parte del contenido del TM. Por citar un caso concreto en un contexto relevante, esto es lo que sucede en 197, 1 donde el «verde lauro» se transforma en unas genéricas e indeterminadas «verdes ramas»²⁰.

En segundo lugar, la postura de Cortines de evitar a toda costa los arcaísmos enlaza, a nuestro juicio, con su ya señalada voluntad de huir de la constricción que supone la rima por no considerarla un elemento determinante o definitorio del texto poético (1989a: 10). De ambos pensamientos se puede inferir que la concepción, al menos en términos formales, que el poeta tiene de la poesía es claramente contemporánea. En este sentido, no se puede dejar de alabar su coherencia: si, en efecto, Cortines concibe su versión de acuerdo con los parámetros del verso blanco, a este tipo de metro no le podía ser connatural en castellano un léxico arcaizante, por lo que la actitud del traductor de rehuir de la herencia petrarquista áurea es totalmente lógica.

Como portavoz de una cultura literaria que posee esta misma tradición de la que la literatura castellana es deudora, DescLOT se pronuncia de un modo más explícito que Cortines sobre la imitación o la adopción de elementos arcaizantes en su traducción del siguiente modo:

Vull remarcar que no he pretès fer parlar Petrarca en català, sinó que més aviat he fet per manera de deixar-lo parlar en català. En altres paraules: he mirat de no imposar-li res, tret de la llengua (ben mirat, doncs, quasi tot!). No he volgut fer-ne

²⁰ A modo de ejemplo de esta praxis, citamos este verso en concreto puesto que el soneto 197 es el penúltimo del denominado «Ciclo de l'aura» (194, 196-198), un conjunto de cuatro sonetos que se abren con la invocación a la amada. En todo el conjunto, las distintas modalidades de *senhal* que Petrarca operó para tratar de ocultar el nombre de la dama cobran una importancia determinante, pero es precisamente en el soneto 197 donde encontramos, en posición altamente simbólica tres de ellos: «L'aura» inaugurando el poema, «lauro» cerrando el primer verso y «l'auro» concluyendo el segundo cuarteto. Para más información acerca de la importancia del *senhal* en la interpretación de esta composición, remitimos a Segre (1983).



un poeta del segle XXI, perquè el més gran poeta del segle XIV ja és un poeta d'avui per ell mateix, però tampoc no he volgut fer-ne un poeta català medieval (2016: 36).

De estas palabras parece traslucir una postura opuesta a las praxis de Crespo y Cabana, pero también a la de Cortines, que se manifiesta igualmente en el *modus traducendi* del catalán: la lengua en la que se expresará el Petrarca de Desclot es una lengua natural, quizás podríamos decir que se trata de aquella cuya audiencia meta percibe como la más natural de las cuatro. En efecto, con la única salvedad del uso de ciertos términos con la acepción *trecentesca* exigible en el contexto de los *Rvf*²¹, Desclot huye en su lengua poética del uso de lemas artificiales o arcaicos que encorseten la voz del aretino en moldes que le son ajenos. Es cierto que, a diferencia de la herramienta de trabajo de los otros tres traductores, la sonoridad y el caudal léxico del catalán son más afines al italiano que estos mismos aspectos del castellano o del gallego, pero, en cualquier caso, hay que alabar la lengua de Desclot, tanto por su fidelidad al TO como por su belleza, armonía, equilibrio y coherencia.

LAS NOTAS AL TEXTO COMO MECANISMO EXEGÉTICO

Tras la lengua o, mejor dicho, desde una perspectiva más amplia que las meras consideraciones lingüísticas, es la cultura el elemento en el que el desfase del TO presenta mayores dificultades para la audiencia contemporánea y es en aras de solventar esta dificultad para lo que el traductor intertemporal tiene que esforzarse en mayor medida. En efecto, si hemos visto que la lengua podía resultar arcaizante y, por ende, remitir a un contexto lejano o extraño al lector, los peligros que se derivan de las alusiones a cualquier tipo de referente cultural presente en el texto son incluso mayores.

Puesto que los elementos culturales que atañen a la forma del TO inciden en la inmensa mayoría de los casos sobre la métrica y el lenguaje, elementos ya analizados, nos ocuparemos ahora de la problemática que la esfera cultural implica para con el contenido de las composiciones y, en relación con ella, abordaremos el juicio que cada uno de los traductores emite acerca de las notas, consideradas estas como espacio de exégesis o de autoexégesis necesario para la comprensión íntegra de determinados pasajes de la obra²².

²¹ Con respecto a estas excepciones, puntualiza el traductor que «paraules com *virtut*, *gentil* o *salut*, per dir-ne només tres, s'han de llegir habitualment en el sentit que tenien en la nostra llengua clàssica» (2016: 37).

²² Utilizamos esta definición de nota puesto que, al menos por lo que respecta al corpus estudiado, la ofrecida por Genette se nos antoja demasiado laxa: «Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment» (1987: 321). Múltiples son los juicios vertidos acerca de estos paratextos, tanto en su vertiente exegética (cabe recordar la célebre descripción de Alain según la cual «La note c'est le médiocre qui s'attache au beau», 1954: 99) como traductológica, por ejemplo, según Eco, la nota al pie es la prueba de la derrota del traductor (2003: 95).



Con respecto a este paratexto, nos parece interesante recordar lo que Genette afirmó en términos generales e introductorios sobre las notas:

Cet enjeu stratégique [su posición] compensera peut-être ce que comporte inévitablement de décevant un «genre» dont les manifestations sont par définition ponctuelles, morcelées, comme pulvérulentes, pour ne pas dire poussiéreuses, et souvent si étroitement relatives à tel détail de tel texte qu'elles n'ont pour ainsi dire aucune signification autonome (1987: 321).

Repetimos, según la concepción del estudioso francés, las notas remiten a un género cuyas manifestaciones son, por definición, puntuales, parceladas, pulverulentas y, a menudo, tan estrechamente ligadas a determinados detalles del texto al que se refieren que carecen de significado autónomo.

La opinión –y la praxis– de Crespo concuerdan plenamente con esta esfera. En su prefacio, el poeta dice que, puesto que su objetivo ha sido el de ofrecer una versión del Cancionero que permita una lectura poética,

Hemos reducido casi al mínimo el número de notas, las cuales se refieren, en su mayor parte, y como el lector podrá comprobar fácilmente, al esclarecimiento de pasajes oscuros, o tenidos por tales, al significado, en el contexto petrarquesco, de determinadas palabras, a la identidad de algunos personajes, reales o mitológicos, citados en los versos y, más raramente, a la fecha de alguna rima o a las influencias poéticas o fuentes ideológicas de varias de ellas. Las notas de las dos últimas categorías no quieren sino ser ejemplos de lo que podría haber sido hecho para mostrar las relaciones de la cultura de Petrarca con la tradición clásica romana y con las más próximas de la escuela trovadoresca y el estilnovismo, a las cuales se hace referencia en esta introducción (1983: cxii).

En efecto, las notas de Crespo tienen como objetivo principal la aclaración o la glosa de elementos puntuales contenidos en el interior del texto poético y, por ello, suelen aparecer junto a sintagmas o conceptos que hacen referencia a ámbitos o interpretaciones que el lector actual probablemente no conozca. En contraposición con esta tónica, son raras las notas que se refieren al conjunto de la composición y, cuando aparecen, su presencia se justifica sobre la base de la importancia de conocer este dato para interpretar correctamente el contenido del poema en cuestión²³. En cualquier caso, cabe destacar que la extensión de las notas en la versión del poeta de Ciudad Real es en todo momento contenida y, en la mayor parte de las ocasiones, no va más allá de una sola línea.

Comparte la voluntad y la opinión de Crespo Jacobo Cortines, que, en sus «Preliminares», informa de lo siguiente:

²³ Véanse a estos efectos, entre otras, las notas a los sonetos 112 y 113, dirigidos a Sennuccio del Bene, o a 114, primero de los sonetos babilónicos contra la corrupción en la corte papal de Aviñón.



En cuanto a las notas sólo tengo que decir que son deliberadamente exiguas, pues una obra como la de Petrarca, de tan secular tradición de comentaristas, reclamaria para sí un gran aparato que exigiría la competencia de especialistas. Como no es este el caso, me he limitado a poner únicamente aquellas que he creído imprescindibles teniendo en cuenta la variedad de posibles lectores. Son notas más aclaratorias y explicativas que de interpretación, aspecto este que hemos evitado para no condicionar a ningún lector (1989a: 14).

Y añade un interesante matiz por lo que concierne al aparato con finalidad exegética:

El texto poético habla por sí mismo, y el de Petrarca es elocuente, aunque en ocasiones resulte difícil. No se culpe, pues, siempre a la torpeza del traductor por la dificultad que el lector hallare en algunos pasajes que requieren una especial atención o relectura. La dificultad es a veces un procedimiento expresivo que no tiene por qué exigir necesariamente continuas notas a pie de página (1989a: 14).

En consonancia con este presupuesto teórico, la de Cortines es la traducción que va acompañada por un menor número de notas de las cuatro analizadas. Por lo que se refiere a su formato, comparte con la edición de Crespo el hecho de que se recogen aclaraciones de carácter puntual que muy rara vez superan la línea de extensión y, por consiguiente, también el aparato de notas de esta versión podría definirse, con las palabras de Genette, como puntual, parcelado y dependiente del texto literario²⁴.

Mucho más prolijo en sus notas es Miquel Desclot²⁵, que justifica este rasgo en el prólogo a su traducción al afirmar:

Com que en tot moment he seguit el text de Petrarca tan de prop com he sabut, lingüísticament i formalment, el meu text necessita tantes notes aclaridores com el seu, o més. El lector trobarà, doncs, al final del llibre l'aparat de notes que he preparat per facilitar-li la comprensió de cada poesia. [...] Aquestes notes han estat pensades només per orientar i aclarir la lectura allà on calgui, i per això he procurat que fossin breus però alhora suficients. He evitat de carregar-les amb informació complementària, com ara la precisió de les fonts que els erudits han identificat per a cada passatge (2016: 38).

De las cuatro ediciones estudiadas, a Desclot cabe otorgarle el mérito de ser el único traductor que añade notas a todas y a cada una de las composiciones

²⁴ A diferencia de lo que sucede en el caso de Crespo, en la edición de Cátedra, tal vez con el objetivo de no incidir gráficamente en el texto poético, no encontramos números voladizos que remitan al pie de página. Las notas aparecen precedidas por un asterisco en aquellos casos en los que pretenden contextualizar el conjunto de la composición o haciendo referencia al número del verso al que se refieren cuando persiguen aclarar una cuestión puntual.

²⁵ Como en el caso de Cabana, que abordaremos a continuación, las notas en la edición de Proa aparecen al final de la obra y no a pie de página.



que traduce; además, por lo general, suelen ser bastante detalladas, pero, incluso en aquellos casos de extensión más comedida, tratan de manera certera los elementos clave de cada poema que el lector hodierno puede percibir como más arduos. Estas notas se abren siempre con una breve contextualización acerca de la circunstancia narrada en cada poema y, tras ella, pasan revista a las principales dificultades ocultas en cada verso que, en no pocas ocasiones, se desgranán con todo detalle trayendo a colación un ingente saber filológico y literario que, lejos de aparecer como mero intelectualismo ornamental, es de gran utilidad para insertar a la audiencia en el contexto cultural en que surgió de manera específica cada microtexto. Por citar algunos casos concretos, véase el detalle con el que el traductor aborda los problemas que pueden derivar de las composiciones 105, 206, 264, 360 o 366.

No sabemos hasta qué punto se puede concordar con el traductor acerca de la «brevedad» de las notas que aporta (que se extienden durante 70 páginas). No obstante, es cierto que cuando hablamos de los *Rvf* y de las dificultades que conllevan, cualquier extensión ha de considerarse limitada si se pretende, como afirma Desclot, que las aclaraciones de lectura sean «suficientes».

Si calificamos de rigurosa la labor de Desclot para con las notas, no podemos sino describir como detallado, minucioso y, en ocasiones, titánico el trabajo de Cabana que, plenamente consciente de ello, informa de lo siguiente:

As notas que con certa abundancia poño ó final do libro están elaboradas a partir de tantas fontes –non sen algunha pequena cousa da propia minerva– que sería longo de máis poñer aquí unha relación circunstanciada. A maior parte delas son tributarias, xaora, das edicións que cito na bibliografía. Ás veces non me retraerei de meter algunha digresión ou información que, aínda sen ser esencial pró asunto, me pareza interesante ou divertida, pois estou case seguro de que o lector –mon semblable, mon frère– se divertirá tamén onde eu me divertín²⁶ (2012: 28).

A diferencia de Desclot, Cabana no glosa todas las composiciones del Cancionero, si bien sus notas ocupan un apéndice de 74 páginas con un tamaño de letra inferior al de la versión catalana y en un formato ligeramente de mayor tamaño. El traductor gallego lleva a cabo en esta sección un análisis de determinados poemas que aborda lo cultural, lo histórico, lo hermenéutico y lo ecdótico ofreciendo nume-

²⁶ Cabana dedica otro párrafo más de su prefacio (a nuestro juicio, mucho más discutible que el anterior) a las notas incluidas en su versión y, más concretamente, a las numerosas fuentes literarias que en ellas se dan cita: «Se ese hipotético e desexado lector repara nas referencias literarias que anotamos –nada exhaustivamente, pois ás veces parécenos que tamén se cita moito por citar– quizabes lle chame a atención o predominio dos ecos textuais da literatura clásica latina sobre os da poesía dos trovadores. A nós tamén nola chama, pois no espírito sucede xusto ó revés: a poesía amorosa do Petrarca ten bastante máis que ver coa complexa sentimentalidade occitana ca co erotismo gregorromano, certamente ben refinado ás veces, pero en substancia máis simple e máis directo cá *fin amors*. Chámanos a atención, pero non nos estraña: sendo quen era o Petrarca e lendo o que lía, esta contradición é só aparente, ou onde non é a contradición da súa propia vida e da súa propia ideoloxía» (2012: 29).



rosos datos que, en algunos casos, sobrepasan incluso los límites de lo que estamos acostumbrados a ver en las ediciones italianas del aretino. Si bien los comentarios a las distintas composiciones carecen de una estructura homogénea, pues en ocasiones el traductor comenta las circunstancias del poema en su conjunto y otras veces aborda directamente las dificultades de cada verso, es digno de alabanza lo pormenorizado del análisis de 29, 50, 102, 135, 206, 263, 360 o 366²⁷.

Tal es el rigor que el traductor gallego pone en la confección de sus notas que resulta difícil aplicar la definición de Genette al aparato publicado por Curuxa, puesto que este no es, en muchos casos, ni puntual ni parcelado ni, frecuentemente, se halla tan íntimamente vinculado al texto literario en cuestión que carezca de significado autónomo. Si tomamos como base, por citar un ejemplo concreto pero no aislado, la nota a la canción 206, «S'i'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella» (2012: 626-627), observamos un profundo comentario acerca de los trovadores galaicoportugueses con producción de temática o tono afines a esta composición petrarquesca que podría formar parte perfectamente de un estudio consagrado a la poesía trovadoresca o al motivo del *escondig* en la lírica medieval. Sin embargo, la mayor parte de las observaciones que contiene esta entrada de carácter enciclopédico –al igual que sucede con otras que comparten este enfoque– solo guarda relación de manera circunstancial con el microtexto que sirve de punto de partida para la reflexión.

Es cierto que tal cosa no debe verse, en términos absolutos, como una mácula para el trabajo de Cabana, sino como la materialización de la voluntad del traductor –convertido aquí en filólogo petrarquista o de motivos petrarquescos– de presentar en paralelo los textos de uno de los mayores poetas de todos los tiempos con los de la mayor escuela lírica que surgió en territorio gallego.

Para concluir la sección dedicada a las notas, creemos que hay una particularidad de cada edición que tiene que ser considerada y analizada en paralelo a la presencia de estos elementos y, sobre todo, a su carácter exegético o de contextualización más general en cada obra: nos referimos a la profundidad con la que en cada una de las cuatro ediciones se abordan los datos biográficos y culturales que atañen a Petrarca y a su producción en el prólogo o en la introducción. Si cruzamos la extensión que en cada volumen ocupan las notas y el alcance de las mismas con lo detallado de la introducción, nos damos cuenta de que son precisamente aquellas ediciones en las que el prólogo tenía unas dimensiones más comedidas donde las notas aparecen con mayor profusión y mayor alcance, al no aparecer en relación con pasajes aislados, sino, en ocasiones, referidas a composiciones enteras o, incluso, a fenómenos que trascienden las composiciones mismas.

Este es el caso de las traducciones gallega y catalana. En la primera de ellas, hallamos una introducción que se ocupa, *stricto sensu*, de Petrarca durante 17 páginas y unas notas finales de 74. La edición de Proa, por su parte, presenta un prólogo

²⁷ Esta praxis se mantiene con el comentario de las rimas dispersas que Cabana incluye en su edición. Véanse, en este sentido, por ejemplo, las notas a 16, «Si come il padre del folle Fetonte», o 28, «Quel c'ha nostra natura in sé più degno».



de 25 páginas de extensión en el que se discurre sobre la vida y la obra del aretino y unas notas finales de 70. El alcance de estos prólogos dista de la profundidad que se deriva del más de centenar de páginas que el mismo Crespo y Nicholas Mann firman en las dos ediciones castellanas²⁸.

HACIA UNAS CONCLUSIONES

Llegados a este punto y para presentar una síntesis que nos sirva como conclusión, cabe recordar la célebre dicotomía que Schleiermacher atribuyó al traductor por lo que respecta a su comportamiento con respecto al TO y a sus componentes culturales. Afirmaba el filólogo de Breslavia: «Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen»²⁹ (en Störig 1963: 5).

Combinando los distintos aspectos analizados en las cuatro traducciones objeto de estudio se pueden rastrear ejemplos de ambos modos de proceder.

En la medida en que en la configuración de sus traducciones ponen un mayor énfasis en el mantenimiento de las formas propias del TO, Crespo y Cabana son los autores de las versiones que optan por la primera postura, es decir, la que consiste en realizar las menores modificaciones y, sobre todo, las menores modernizaciones posibles sobre el texto en aras de preservar su esencia con el mayor celo para ofrecérselo al lector hodierno en el estado más original que la lengua meta permite. En consonancia con la defensa de esta postura, ambos traductores no titubean en entretener sus composiciones con elementos léxicos o estructurales pertenecientes a un estado de la lengua que está en desuso si con ello recuperan algunos de los matices de sonoridad o algunas de las imágenes presentes en el texto de Petrarca.

Consecuencia directa de este celo conservador es, a nuestro juicio, la necesidad que ambos autores sienten de contextualizar histórica, cultural y literariamente el texto que presentan en sus respectivas ediciones. Así, Crespo firma una extensa introducción que, como ya se ha referido (*vid.* nota 28), posee una carga teórica y exegética que el mismo autor pone en relación con las notas al texto propiamente dichas. Cabana, por su parte, acompaña su traducción de un aparato de notas cuya profundidad trasciende las meras necesidades de contextualización y aclaración de la versión que presenta para justificar su relación con una tradición lírica bien definida y la coherencia de sus alusiones hacia ella.

²⁸ Como puede apreciarse en una de las citas que hemos reproducido con anterioridad, Crespo, consciente de la interrelación entre su prólogo y sus notas, informa al lector de que estas últimas están desprovistas de alusiones a las fuentes de Petrarca, «a las cuales se hace referencia en esta introducción» (1983: cxii).

²⁹ «O el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y mueve al lector hacia él, o deja al lector lo más tranquilo posible y mueve al escritor hacia él», la traducción es nuestra.



En contraste con esta postura, la traducción de Cortines podría decirse el perfecto ejemplo de la praxis que persigue aproximar la obra al lector actual y el poeta sevillano lo admite sin recelo alguno sirviéndose de la paráfrasis que Ortega y Gasset realizó a la cita de Schleiermacher más arriba expuesta:

Si como recuerda Ortega citando a Schleiermacher: «la versión es un movimiento que puede intentarse en dos direcciones opuestas: o se trae el autor al lenguaje del lector o se lleva el lector al lenguaje del autor», está claro que yo había optado por lo primero, aunque esto sea más una imitación o paráfrasis del texto original que una traducción (1989a: 9).

El proceso de actualización de los *Ruf* del que Cortines se sirve en su traslación, que se puede observar principalmente en los citados aspectos lingüístico y métrico-rítmico, presenta al lector una versión del Cancionero que, lejos de estar simplificada, contiene toda la complejidad que le es inherente, pero que la audiencia meta sentirá como formalmente más cercana. Quizás, precisamente por este efecto, Cortines es coherentemente parco en notas y en aclaraciones exegéticas o hermenéuticas³⁰ en su convicción de que no desea «condicionar a ningún lector [...] porque el Petrarca que aquí aparece es el que yo he leído y experimentado y ha de ser diferente del que han visto y han de ver otros» (1989a: 14).

En un terreno intermedio entre ambas tendencias se encuentra la traducción catalana de Miquel Desclot. Este texto es difícil de clasificar con respecto a la dicotomía de Schleiermacher, y esto se debe, en un cierto modo, a que comparte características de ambas tendencias. Tal vez, en términos meramente lingüísticos debido a la cercanía de la lengua origen a la lengua meta –pero, sin duda alguna, no solamente por ello–, en lo que atañe al plano formal no se puede afirmar que Desclot ofrezca una versión del aretino que *pretenda acercarse* al lector o, mejor dicho, no se trata de una versión que *al acercarse* al lector se aleje del autor ni sacrifique algunos de sus componentes principales. Así, el texto del poeta catalán es estrófica y lingüísticamente impecable tanto si se analiza desde la óptica de la fidelidad al TO como si se observa por lo que concierne a la naturalidad para con la audiencia meta. En este sentido, tal vez podría considerarse como la materialización que prueba que la poesía no es tan intraducible como algunos poetas y teóricos de la traducción se han afanado en predicar o, cuando menos, podríamos decir que la traducción de Desclot prueba que las pérdidas que un texto poético sufre en un proceso de traslación lingüística no tienen que comprometer ni su forma, ni su significado, ni tampoco las evidencias que lo anclan a un determinado contexto literario y cultural.

Para concluir, retomamos dos de las cuestiones con las que abrimos este análisis. En primer lugar, por lo que respecta a la afirmación vertida por Letawe (2018) según la cual, cuando los traductores toman la palabra para presentar sus obras, las describen con la misma asepsia con que un filólogo presentaría el original, queda

³⁰ Recuérdese que la introducción de esta edición es la única de las cuatro que no está firmada por el traductor de la obra.



probado que, por lo que concierne al corpus analizado, la praxis es justo la contraria. Así pues, los traductores no escatiman en confesar al lector inquietudes, reflexiones y vivencias de naturaleza estrictamente personal y subjetiva que remiten a su propia experiencia de traducción y de apropiación del TO³¹.

Esta apropiación constituye un elemento fácilmente rastreable en los cuatro prólogos y, en ocasiones, incluso más allá de estos paratextos. En efecto, el hecho de que traducir a Petrarca ha sido algo más que un trabajo se puede observar en la fruición y la conciencia con las que Cortines, Cabana y Desclot revisaron y corrigieron sus primeras versiones del aretino, en ocasiones tras haber aparecido publicadas de forma parcial³² o total³³. Otra prueba irrefutable de esta profunda huella que el aretino deja entre sus traductores es el hecho de que algunos de ellos han dedicado sonetos al amante de Laura. A través de este medio privilegiado, autores como Crespo³⁴, Cabana³⁵ o Desclot³⁶ han conversado con Petrarca o han vertido en los moldes del aretino ideas o inquietudes de su cosecha propia.

Como consecuencia directa de este rasgo que acabamos de exponer surge la respuesta a la pregunta que formulamos al comienzo de este estudio y que aquí retomamos como colofón al mismo: ¿tiene el traductor la potestad de atribuirse la

³¹ En este sentido, se puede afirmar que aquella que Venuti identificó como la principal función del prefacio del traductor, esto es, la de «demystifying the illusion of transparency» (1995: 29), está más que probada en el corpus seleccionado.

³² Recuérdense los *20 sonetos* (1980) de Cortines o las antologías de Desclot *Saps la terra on floreix el llimoner* (1999) o *Cançoner. Tria de sonets* (2003).

³³ Piénsese en la primera traducción de Cabana de los *Rvf*, publicada por la Xunta de Galicia en 1989.

³⁴ Gómez Bedate (1997: 16-17) publica el siguiente soneto de Crespo, en el que el traductor se dirige al aretino y lo emplaza a un encuentro tras su muerte: «Si te presté mi voz sin desviarme / y sin ahorrar mi lima, no es engaño / pensar que tras sufrir mi postrer daño / tú salgas a mi encuentro a saludarme. / Una veste, tal vez, vengas a darme / de otro color y de distinto paño / de la que visto ahora; y será extraño / que otra canción no quieras enseñarme. / Presumo que las rimas que tú hacías / y que los versos con que voy vistiendo / tus ideas, las de otros y las mías / sean silencio, si no ruido, / y que al canto que ya estoy presintiendo / me inicies tú, que ya lo has aprendido».

³⁵ Siguiendo los modelos de *Rvf* 61, aunque sin dejar de lado los ecos dantescos (autor de cuya versión al gallego también se ocupará Cabana), el poeta compone un soneto a Amelia Outeiro Portela que transcribe en su introducción al *Cancioneiro* (2012: 29), se trata del siguiente: «Bendito sexa o ano, o mes, o día / que te encontrei no medio do camiño, / e andabas escollendo a flor do espiño / sen te mancar na espiña que fería; / bendita sexa a hora en que eu prendía / no teu claro mirar de trigo e liño, / e o instante en que probei o manseliño / mel da palabra túa ou amavía; / bendito sexa o intre e o segundo / en que determinei ser teu amigo / e camiñar contigo polo mundo; / bendito sexa o porto e a cidade / onde embarquei pra navegar contigo / nun navío de amor e de saudade».

³⁶ Al proceso de traducir al aretino Desclot dedica el siguiente soneto, titulado «Pedra arca» y acompañado del paratexto explicativo «Traduint Petrarca», presente en su versión del *Cançoner* (2016: 41): «Et guio per camins sense atzavares, / pel bosc que només fressa ja el toixó, / al cim ventós de l'encinglat turó / on es fan cendra velles alimares; / t'ensenyó, pel camí, el parlar dels pares, / avidant, mot a mot, saule o tudó, / com si no fossis mestre i jo minyó / i el teu coratge ens hagués fet compares. / Perquè des de l'altura vegis néixer, / com rebrot en rabassa decadent, / com plançó tendre en socarrada feixa, / la paraula de sang arboreescent / que per florir un minut al sol vol créixer, / arbre de marbre sobre el monument».



propiedad del texto que está presentando o mediante el prólogo trata meramente de describir la intervención que ha llevado a cabo sobre un patrimonio que le es ajeno? Por la comunión espiritual más arriba descrita, estamos convencidos de que ninguno de nuestros traductores sentirá como ajena la obra de Petrarca y menos aún el texto del Cancionero. Asimismo, con respecto a cada una de las traducciones, la paternidad de Crespo, Cortines, Cabana y Desclot es indiscutible y de ello es una prueba irrefutable el modo en que, partiendo del material casi universal de los *Rvf*, cada versión nos presenta una visión particular, la de cada uno de estos traductores y poetas.

En efecto y parafraseando a Desclot, si Petrarca, en tanto que el poeta más importante del siglo XIV, ya es de por sí un poeta de nuestros días, que el lector no especializado en la lírica *trecentesca* ni en sus epígonos lo perciba como tal es mérito único de aquellos traductores que, como los cuatro aquí estudiados, siguen contribuyendo con sus versiones a hacer realidad aquella máxima de Gorni según la cual «il futuro del petrarchismo è assicurato, e sarà radioso» (2006: 586).

RECIBIDO: mayo de 2021; ACEPTADO: junio de 2021



BIBLIOGRAFÍA

OBRAS ANALIZADAS

- PETRARCA, Francesco (1983): *Cancionero*, trad. de Ángel Crespo, Barcelona: Burguera.
- PETRARCA, Francesco (1989a): *Cancionero*, trad. de Jacobo Cortines, Madrid: Cátedra.
- PETRARCA, Francesco (2012): *Cancioneiro*, trad. de Darío Xohán Cabana, Lugo: Edicións da Curuxa.
- PETRARCA, Francesco (2016): *Cançoner*, trad. de Miquel Desclot, Barcelona: Proa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA. VV. (1989): *Anthropos: Boletín de información y documentación*. Número extraordinario 15, dedicado a Ángel Crespo.
- AJA SÁNCHEZ, José Luis (2015): «Ángel Crespo y el soneto xxxv. Un análisis traslativo del Canzoniere de Petrarca», *Miscelánea Comillas*, vol. 73, n.º 142, 127-140.
- ALAIN (1954): *Propos sur l'éducation*, París: Presses Universitaires de la France.
- ARQUÉS, Rossend (2005): «Tenues huellas del “Canzoniere” en catalán», *Cuadernos de filología italiana* 4 extra, 141-153.
- ARQUÉS, Rossend (2017): «L'art de fer-ho quasi igual. Desclot tradueix tot el Cançoner de Petrarca», *Reduccions: revista de poesia* 109, 153-160.
- BARREIRO COMEDEIRO, Moisés y Fátima RODRÍGUEZ RUIBAL (2003): «O recurso ó léxico medieval no galego moderno», en María Álvarez de la Granja y Ernesto X. González Seoane (eds.), *A estandarización do léxico*, Santiago de Compostela: Instituto da lingua galega, 349-385.
- CAMMAROTA, Maria Grazia (2018): *Tradurre: un viaggio nel tempo*, Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- CARRERA DÍAZ, Manuel (2005): «Una traducción contemporánea del “Canzoniere”», *Cuadernos de filología italiana* 4 extra, 133-139.
- CHIEREGATO, Chiara (2012): *Ángel Crespo y la cultura italiana*, tesis doctoral, Barcelona: Tesis doctorales de la Universitat Pompeu Fabra.
- DESCLOT, Miquel (2017): «Anostrar Petrarca», *Visat, revista digital de literatura i traducció del PEN català* 23. URL: <http://www.visat.cat/espai-traductors/esp/comentaris/62/212/-/miquel-desclot.html>; 12/03/2021.
- ECO, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa*, Milán: Bompiani.
- ESPADALER, Anton (2015): «Petrarca nella lirica catalana medievale», *Quaderns d'italià* 20, 89-109.
- GAVAGNIN, Gabriella (2010): *L'art de traduir Petrarca: les versions en català del Cançoner*, Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
- GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*, París: Seuil.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar (1997): «Ángel Crespo, poeta y traductor: el ideal de una vocación», en Soledad González Ródenas y Francisco Lafarga (eds.), *Traducció i Literatura. Homenatge a Ángel Crespo*, Vic: Eumo Editorial, 13-23.





- GORNI, Guglielmo (2006): «Perché non possiamo non dirci petrarchisti. Abbozzo di un bilancio di vita e opere», en Loredana Chines (ed.), *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, 2 vols., Roma: Bulzoni, vol. II, pp. 581-589.
- HOUSE, Juliane (2002): «Möglichkeiten der Übersetzungskritik», en Joanna Best y Sylvia Kalina (eds.), *Übersetzen und Dommetschen. Eine Orientierungshilfe*, Tübinga: Francke, 101-109.
- LEJEUNE, Philippe (1975): *Le Pacte autobiographique*, París: Seuil.
- LETAWÉ, Céline (2018): «Quand le traducteur-préfacier parle de traduction. Fonctions d'un discours entre préface allographe et préface auctoriale», *Palimpseste* 31. URL: <http://journals.openedition.org/palimpsestes/2583>; 01/02/2021.
- LUNEAU, Marie-Pier y Denis SAINT-AMAND (eds.) (2016): *La Préface. Formes et enjeux d'un discours d'escorte*, París: Classiques Garnier.
- MONDOLA, Roberto (2017): «Recrear la lengua de Petrarca en el siglo XX: los Cancioneros de Ángel Crespo y Jacobo Cortines», *Rivista di filologia e letterature ispaniche* 20, 9-44.
- MOUNIN, Georges (1994): *Les Belles infidèles*, Lille: Presses Universitaires de Lille.
- NIDA, Eugene A. y Charles R. TABER (2003): *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: Brill.
- PETRARCA, Francesco (1951): *Rime, Trionfi e poesie latine*, ed. de Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi y Natalino Sapengo, Milán: Riccardi.
- PETRARCA, Francesco (1964): *Canzoniere*, ed. de Gianfranco Contini, notas de Daniele Ponchiroli, Turín: Einaudi.
- PETRARCA, Francesco (1967): *Cancionero. Rimas en vida y en muerte de Laura*, introducción y notas de Antonio Prieto, traducción de Enrique Garcés, Madrid: Magisterio Español.
- PETRARCA, Francesco (1976): *El cancionero*, trad. de Atilio Pentimalli, Sant Cugat del Vallés: Ediciones 29.
- PETRARCA, Francesco (1989b): *Cancioneiro*, trad. de Darío Xohán Cabana, Santiago de Compostela: Servicio de publicacións da Xunta de Galicia.
- PETRARCA, Francesco (1991): *Canzoniere*, ed. de Alberto Chiari, Milán: Mondadori.
- PETRARCA, Francesco (1996a): *Canzoniere*, ed. de Ugo Dotti, Roma: Donzelli.
- PETRARCA, Francesco (1996b): *Canzoniere*, ed. de Marco Santagata, Milán: Mondadori.
- PROYECTO BOSCÁN. *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)*. URL: <http://www.ub.edu/boscan>; 15/02/2021.
- RICO, Francisco (1983): «El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en AA. VV., *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid: Gredos, 525-552.
- RODRIGO MORA, María José (1996): «Laura traducida al español contemporáneo», en Associazione Ispanisti Italiani (eds.), *Lo spagnolo di oggi: forme della comunicazione. Atti del Convegno di Roma dell'Associazione Ispanisti Italiani (15-16 marzo 1995)*, Roma: Bulzoni, 141-153.
- RODRÍGUEZ BARCIA, Moisés y Penélope PEDREIRA RODRÍGUEZ (2005): «Cuestiones y criterios en la traducción gallega del "Canzoniere". Su papel en la conformación del canon poético en Galicia», *Cuadernos de filología italiana* 4 extra, 155-167.
- ROMERA PASTOR, Irene (2005): «Petrarca en la actualidad: ediciones y traducciones (siglos XIX y XX)», en Mercedes Arriaga Flórez (ed.), *Italia-Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*, Sevilla: Arcibel, 626-633.

- SEGRE, Cesare (1983): «I sonetti *dell'aura*», *Lectura Petrarce* III, 57-78.
- SHUTTLEWORTH, Mark y Moira COWIE (1997): *Dictionary of Translation Studies*, Londres: Routledge.
- STÖRIG, Hans Joachim (1973): *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres-Nueva York: Routledge.



ANÁLISIS DE LAS POLÍTICAS Y PLANIFICACIONES LINGÜÍSTICAS POSTCOLONIALES DE SENEGAL DESDE LA ECOLINGÜÍSTICA

Oumar Seydi

Universidad Gaston Berger, Saint Louis

RESUMEN

Este artículo se centra en el análisis de las políticas y planificaciones lingüísticas emprendidas por los diferentes gobiernos de Senegal desde la independencia hasta la actualidad. Nos proponemos abordar este tema partiendo de la literatura científica y de las decisiones y acciones político-lingüísticas para elucidar la complejidad de la situación sociolingüística senegalesa. Además, recurrimos al enfoque de análisis ecolingüístico del entorno socioeducativo senegalés para una regulación sostenible del ecosistema sociolingüístico del país. Los resultados demuestran la emergencia y difusión de una identidad nacional mixta, asociada al wolof urbano, lo cual ofrece nuevas perspectivas socioeducativas y una oportunidad de regulación sostenible del sistema educativo senegalés, gracias a la neutralización de los conflictos lingüísticos.

PALABRAS CLAVE: política y planificación lingüística, ecolingüística, conflicto lingüístico, enseñanza y aprendizaje, Senegal.

AN ANALYSIS OF THE POSTCOLONIAL LANGUAGE POLICIES AND PLANNING IN SENEGAL FROM AN ECOLINGUISTIC POINT OF VIEW

ABSTRACT

This article focuses on the analysis of language policies and planning undertaken by the different governments of Senegal from independence to the present. We intend to address this issue based on the scientific literature and political-linguistic decisions and actions to elucidate the complexity of the Senegalese sociolinguistic situation. In addition, we resort to the ecolinguistic analysis approach of the Senegalese socio-educational environment for a sustainable regulation of the country's sociolinguistic ecosystem. The results demonstrate the emergence and diffusion of a mixed national identity, associated with urban wolof, which offers new socio-educational perspectives and an opportunity for sustainable regulation of the Senegalese educational system, thanks to the neutralization of linguistic conflicts.

KEYWORDS: language policy and planning, ecolinguistic, linguistic conflict, teaching and learning, Senegal.



1. INTRODUCCIÓN

En Senegal los estudios sobre política y planificación lingüísticas tardaron en llevarse a cabo. Según Calvet (1996), hasta los años 90 los sistemas educativos africanos carecían de análisis profundos sobre problemas prácticos, tales como la relación entre la educación tradicional y los sistemas educativos modernos legados por la colonización, o sobre los aspectos ideológicos de la integración de las lenguas nacionales en el sistema educativo; y los pocos estudios que existían en este ámbito se centraban en el análisis de la situación en el aula relacionada con el número excesivo de alumnos y la falta de medios. Sin embargo, estudios recientes, como Daff (1996) y Versiluy (2010), abordan estos aspectos y demuestran que Senegal es un país plurilingüe, pues la mayoría de la población utiliza dos o más lenguas (nacionales y/o extranjeras) en su comunicación diaria. Esta realidad plural se ve controvertida individual y socialmente por una política lingüística y un sistema educativo inadecuados cuyas directrices se fundamentan en la enseñanza/aprendizaje casi exclusiva de las lenguas extranjeras, el francés y el inglés. Por ello, este artículo plantea el análisis de la situación política y sociolingüística de Senegal desde la independencia política hasta la actualidad. Para llevar a cabo el estudio partimos desde una perspectiva ecolingüística y lo hacemos con la finalidad última de buscar soluciones sostenibles a los problemas relativos a la regulación y la gestión del uso de las lenguas en el sistema educativo senegalés. Partiendo de las definiciones dadas en Bastardas (2003) y en Lechevrel (2010), se puede decir que el enfoque ecolingüístico surge de la necesidad de proteger la diversidad lingüística, de fomentar la revitalización, la pacificación lingüística, el equilibrio y el desarrollo sostenible de los ecosistemas lingüísticos. Estas posiciones se fundan en que existe una estrecha relación entre la vida de las lenguas y la de sus hablantes, y en que las lenguas funcionan como entidades biológicas que siguen un proceso evolutivo que hace que vivan, interactúen, mueran y, en algunos casos, renazcan (Calvet 1994). Este análisis, pues, desea participar en la ampliación y la consolidación en la investigación científica de nuevas perspectivas de orientación polícolingüística que tengan como objetivo principal la mejora de la enseñanza y el aprendizaje de las lenguas en Senegal.

2. INTRODUCCIÓN A LA TEORÍA ECOLINGÜÍSTICA

La ecolingüística, también conocida como ecología lingüística o lingüística ecológica en función de los autores y las orientaciones, puede entenderse como el enfoque de la lingüística que se dedica al estudio de las lenguas en relación con las ideologías, los modos de vida y sus impactos ecológicos. En términos concretos, se trata de un marco de estudio de las lenguas consideradas en su entorno (Calvet 1999; Lechevrel 2010; Bastardas i Boada 2016). Einar Haugen es considerado por muchos investigadores como el padre fundador de la ecolingüística, un concepto acuñado por analogía a la ecología.

Desde su aparición en los años 70, la ecología lingüística es vista como una extensión del campo de la investigación sociolingüística que se interesa no solo por



el estudio de las lenguas en relación con su contexto social de producción, sino también por el análisis de las relaciones entre estas lenguas, las ideologías, el entorno físico y la ecología local o global. Asimismo, la ecología lingüística se interesa por el estudio de discursos en torno al multilingüismo y de las situaciones sociolingüísticas complejas. Parte de una visión ecosistémica de la vida de las lenguas y surge de la analogía con la ecología (biológica y/o medioambiental) cuyos argumentos están a favor de la aplicación al medio lingüístico de conceptos como la biodiversidad, la protección, el equilibrio y el desarrollo sostenible de los ecosistemas. En este sentido, se trata más bien de una ecología interlingüística (Steffensen y Fill 2014: 8) que pretende analizar las relaciones e interacciones entre lenguas en contacto y entre lenguas y su contexto social (Haugen 1972) y de los fenómenos derivados de la coexistencia lingüística: interferencia, cambio lingüístico, mezcla de códigos, pidginización y criollización (Mühlhäusler 1986). De este modo, la ecología lingüística ha defendido la protección de la diversidad lingüística, la revitalización y la pacificación lingüística, el equilibrio y el desarrollo sostenible de los ecosistemas lingüísticos.

3. LAS POLÍTICAS LINGÜÍSTICAS DE SENEGAL DESDE LA INDEPENDENCIA

En este apartado pasamos revista al proceso de evolución de las políticas lingüísticas adoptadas por los gobiernos que se sucedieron en Senegal desde la independencia política del país hasta la actualidad. Así, después de su independencia en 1960, el Estado senegalés tuvo que llevar a cabo una serie de acciones para la regulación de las lenguas en relación con la vida social y tomar un conjunto de decisiones para influenciar y determinar el nuevo comportamiento sociolingüístico del pueblo senegalés libre. Así, el Gobierno de aquella época, con el presidente-poeta Leopold Sedar Senghor a la cabeza, decidió centrar sus políticas en la elección de una lengua oficial (el francés) y la promoción de algunas lenguas nacionales (wolof, pulaar, serer, diola, soninke, etc.). Para Senghor, en aquel entonces era más que necesario optar por un bilingüismo franco-senegalés armonioso, donde el francés, que se consideraba como la única lengua capaz de asumir la función de lengua oficial, coexistiera con el genio de las lenguas nacionales. En efecto, la lengua francesa, por su carácter científico y diplomático, gozaba de un estatus superior y dominaba completamente las lenguas locales, más habilitadas para la expresión de los sentimientos, la afirmación de la identidad y la aceptación de los valores nacionales. En términos más claros, la ideología política postcolonial legada por Senghor consistía en reconocer la lengua francesa como la única lengua de la Presidencia, de la Asamblea Nacional, de la Administración pública, de la educación y de los medios de comunicación. En el lado opuesto estaban las lenguas nacionales, relegadas al segundo plano de las preocupaciones políticas y confinadas a la comunicación informal. Además, el presidente Senghor estaba convencido de que solo el idioma de la metrópoli podía evitar conflictos interétnicos y garantizar la unidad nacional para asegurar el despegue económico del país. Así pues, promulgó el famoso Decreto n.º 71-566, de 21 de mayo de 1971, en el que se puede leer lo siguiente:



Tout d'abord remplacer le français, comme langue officielle et comme langue d'enseignement, n'est ni souhaitable, ni possible. Si du moins nous ne voulons pas être en retard au rendez-vous de l'An 2000. En effet, il nous faudrait au moins deux générations pour faire d'une de nos langues nationales, un instrument efficace pour l'enseignement des sciences et des techniques. Et à condition que nous en eussions les moyens financiers et humains, c'est-à-dire des savants et des techniciens assez qualifiés. Or, en cette seconde moitié du xxe siècle, quarante à cinquante ans de retard, cela ne se rattrape pas¹.

En este decreto, se advierte toda la confianza y todo el apego que el primer presidente de Senegal tenía por la lengua francesa en particular y por la cultura occidental en general. También demuestra cuán desigual, incluso disfrazado, era el «bilingüismo armonioso» al que tanto se refirió en sus discursos. Quizá esta es la razón por la cual algunos especialistas lo tildan de prooccidental. Por ejemplo, Cissé (2005: 12) sostiene que, para crear un control social poderoso, Senghor quería construir un Estado-nación fuerte a partir de un Senegal unido en torno a un monolingüismo sobre la base del uso exclusivo del francés.

Después de la dimisión de Senghor, Abdou Diouf se convirtió en el segundo presidente de la República a principios de los años 80. A partir de ese momento se empezó a exhibir ligeramente una voluntad política encaminada a la promoción de las lenguas nacionales. No obstante, cabe recordar que los principales factores de la pérdida de importancia del francés fueron la crisis económica de aquel entonces y los problemas sociopolíticos recurrentes. Es decir, la lengua francesa ya no podía asegurar el bienestar que el pueblo esperaba de ella, e iba perdiendo, así, su prestigio (Daff 1998; Mbaya 2005). Por consiguiente, como bien menciona Mbaya (2005: 77), «Le sentiment nationaliste de plus en plus fort, exige qu'un grand accent soit mis sur les langues nationales»².

Así, el nuevo Gobierno de Diouf quedó atrapado en las tenazas de la doble necesidad de cumplir las exigencias internacionales y de responder a la voluntad del pueblo, arraigada cada vez más en la realidad sociocultural senegalesa. En tales circunstancias, el Estado senegalés decidió permanecer casi neutral en lo tocante a la cuestión sociolingüística.

Lo mismo pasó con su sucesor en la Presidencia del país, Abdoulaye Wade, quien promulgó en 2001 el artículo 1 de la Constitución de 7 de enero de 2001, que estipula de forma resumida que la lengua oficial de Senegal es el francés; las lenguas nacionales son el diola, el malinké, el pulaar, el serer, el soninké, el wolof y toda len-

¹ En primer lugar, no es deseable ni posible reemplazar el francés como idioma oficial y como idioma de instrucción. Al menos si no queremos llegar tarde al año 2000. De hecho, se necesitarían al menos dos generaciones para hacer de una de nuestras lenguas nacionales un instrumento eficaz para la educación científica y técnica. Y a condición de que contáramos con los recursos económicos y humanos, es decir, científicos y técnicos suficientemente cualificados. Sin embargo, en esta segunda mitad del siglo xx, cuarenta o cincuenta años de retraso no se pueden recuperar [traducción del autor].

² El creciente sentimiento nacionalista exige un gran énfasis en los idiomas nacionales [traducción del autor].



gua nacional que se codifique. En efecto, lo más destacado de este decreto es la confusión entre lengua nacional y lengua codificada, ya que una lengua nacional lo debe ser por una supuesta codificación. Además, lo más importante es que dicha lengua cuente con nativos que se consideren como parte entera de la sociedad. Por lo tanto, los decretos promulgados no solo eran redundantes, sino que también estaban desprovistos de lógica y de objetividad. Por consiguiente, el Estado no pudo influir tanto en el uso y gestión de la vida de las lenguas. Así, empezó una nueva forma de regulación a través de unas «planificaciones lingüísticas predeterminadas» que dejaban cada vez más tácitas las políticas del Gobierno (Cissé 2005; Versiluy 2010), lo cual favoreció el liberalismo lingüístico que se manifestaba por la no intervención directa del Gobierno. Estas decisiones, denominadas también «políticas del dejar-hacer», consisten en permitir que la sociedad haga la elección que el Estado no quiere o no puede hacer. De esta forma, mientras transcurrían los años y se sucedían los gobiernos, iba consolidándose, conscientemente o no, la tradicional política lingüística basada en el funcionamiento natural de las lenguas. Este funcionamiento, que, según Moreno Cabrera (2008), ahonda sus raíces en el liberalismo lingüístico y garantiza la selección natural de las lenguas, favorece la dominación de las lenguas más prestigiosas y con mayor uso, en detrimento de los idiomas minoritarios, condenados a la desaparición.

Sin embargo, cabe señalar que, a pesar del carácter ambiguo de las políticas lingüísticas y la casi ausencia de una planificación de la cuestión lingüística, especialmente de las lenguas nacionales, el Estado senegalés siempre se ha interesado por la gestión de los problemas lingüísticos, teniendo como prioridad las preocupaciones relacionadas con la realidad plurilingüística del país. De hecho, es esta pluralidad sociocultural y lingüística la que condiciona las decisiones que deben adoptarse para gobernar y redefinir las identidades sociales y los comportamientos sociolingüísticos del pueblo senegalés. Esta es la razón por la cual, hoy en día, tanto la lengua oficial como las lenguas nacionales desempeñan un papel crucial en la unificación nacional, las actividades administrativas y los medios de comunicación.

Además, hoy la cuasicooficialización del francés con las lenguas nacionales, principalmente el wolof, aunque de manera no totalmente expresa, podría ser otra forma de planificación lingüística predeterminada del Estado. Esta nueva situación de las lenguas en Senegal se está concretando, dado que, según las leyes, cualquier candidato a la Presidencia debe ser capaz de leer, escribir y hablar con fluidez el francés, lengua en la que se escriben los textos oficiales, pero también está permitido a los diputados, jueces y funcionarios utilizar cualquier idioma reconocido como lengua nacional.

Las consecuencias de esas decisiones políticas aportaron un ligero cambio a la configuración social gracias a un dinamismo sociolingüístico basado en una relación plurilingüística en tres dimensiones. Esta relación tridimensional se explica de la siguiente manera: el francés es la lengua oficial, porque es el idioma utilizado por la élite gobernante en la administración política, por los intelectuales en el ámbito de la educación, etc.; a continuación, el wolof es el vehículo de la comunicación masiva, porque es utilizado por el 80% de la población y, además, es la lengua que sirve de medio de comunicación interétnica (lingua franca); y en el último lugar, tenemos las lenguas minoritarias o vernáculas utilizadas como primeras lenguas (lenguas maternas) por la mayoría de las familias.



En definitiva, en este plurilingüismo social gradual se valoran tres lenguas: el francés (la «lengua de la cresta»), el wolof (la «lengua de las masas») y otra lengua regional que junto con las demás lenguas minoritarias presentes corresponderían a las «lenguas básicas» (Calvet 1996; Daff 1998; Larsson 2006). En el ámbito de los medios de comunicación, el francés es la lengua de la prensa escrita, pero en los programas televisivos y audiovisuales los idiomas nacionales, y en la mayoría de los casos el wolof, dominan ampliamente, excepto en la cadena RTS (la Radiodifusión Senegalesa), donde la mayoría de los programas de comunicación se hace en francés.

4. LA PLANIFICACIÓN LINGÜÍSTICA EN LA EDUCACIÓN SENEGALESA DESDE LA INDEPENDENCIA POLÍTICA

Revisaremos a continuación las diferentes etapas e intentos de planificación lingüística en el sector educativo senegalés y su manifestación y consecuencias en el proceso de enseñanza y aprendizaje de lenguas. Así, desde su independencia, el Estado de Senegal ha seguido la tradición escolar y académica francesa considerando, por tanto, el francés como medio más adecuado y más eficaz para un aprendizaje generalizado y la educación científica y técnica (Cissé 2005; Versiluy 2010). Sin embargo, las lenguas nacionales no han sido completamente olvidadas, como fue el caso durante la colonización. En efecto, a partir de 1960 el Gobierno formado por Senghor adoptó una estrategia a favor de la promoción y revalorización de las culturas y lenguas nacionales. Por consiguiente, en los años 70, se dio un claro giro hacia una visión de la educación que condujo a una ruptura sociolingüística a nivel nacional (Daff 1996). Por eso, en palabras de Cissé (2005: 103):

Depuis les années 70, à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, les langues nationales pouvaient être choisies comme deuxième langue. Ces cours s'adressaient surtout à des locuteurs de ces langues. L'objectif n'était donc pas de les apprendre, mais d'expliquer le fonctionnement de leurs structures orales et écrites³.

Así, en 1978, se propuso que la educación comenzara con la alfabetización en la lengua materna del aprendiz, seguida de una iniciación al idioma wolof, antes de llegar a la enseñanza/aprendizaje del francés. Si se hubieran respetado estas decisiones, hubiéramos asistido en Senegal a una redistribución funcional de las lenguas que se puede calificar de triglósica (Daff 1996: 143-148). Los efectos de esa política lingüística no fueron los deseados.

³ Desde la década de 1970, en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, las lenguas nacionales se podían elegir como segunda lengua. Estas clases estaban dirigidas principalmente a hablantes de estos idiomas. El objetivo no era aprenderlos, sino explicar cómo funcionan sus estructuras orales y escritas [traducción del autor].



En enero de 1981 se organizó la convención de los estados generales de la enseñanza y de la formación (Etats généraux de l'enseignement et de la formation [EGEF]), que llevó a la abolición del método tradicional «Pour parler français» (PPF), que pasó a considerarse como un obstáculo a la promoción de las lenguas nacionales. Las consecuencias de esa supresión fueron inmediatas, porque en 1984 el Ministerio de Educación Nacional creó la Comisión Nacional para la Reforma de la Educación y la Formación (CNREF). Dicha Comisión había decidido promover los idiomas nacionales y, con el apoyo de los trabajos de lingüistas del Centro de Lingüística Aplicada de Dakar (CLAD), convertirlos en un medio de enseñanza en todos los programas educativos.

Unos años después, gracias a la promulgación de la Ley de orientación de la educación n.º 91-22, de 16 de febrero de 1991, se adoptó una nueva medida en la reforma del sistema educativo senegalés. El propósito de esa ley era modernizar las lenguas nacionales dotando a cada una de ellas de una gramática sólida, diccionarios especializados y materiales didácticos, para la integración efectiva, pero de forma progresiva, de estos idiomas en el sistema educativo.

En la primera década de este siglo, con el Gobierno de Wade, se celebró en Dakar el Foro Mundial de la Educación para Todos. En dicho Foro se decidió la elaboración del Marco de Acción de la Educación para Todos como realización concreta de los Objetivos del Milenio para el Desarrollo (la lucha contra la pobreza y el hambre, la mortalidad infantil, las enfermedades, la protección del medio ambiente, la educación, la paridad entre hombres y mujeres y la sanidad materna). En el ámbito de la educación, la idea principal era lograr una tasa de alfabetización del 100%. Para alcanzar este objetivo, se construyeron «escuelas locales» para facilitar a todos los niños del país, dondequiera que estuvieran, el acceso a una educación de calidad. También se proporcionó una «formación continua» a todos los docentes y profesionales de la educación a través de diversos seminarios descentralizados. Como parte del Programa Decenal de la Educación y la Formación y de la Reforma del Sistema Educativo, el Gobierno de Wade formuló una nueva «Carta de Política General del sector de Educación/Formación» que abarcaba todos los sectores, formal e informal, por un periodo de 17 años (2000 a 2017).

Con la alternancia, por supuesto, el sistema educativo se fortaleció principalmente gracias a la puesta en marcha del Programa de Desarrollo de la Educación y Formación del Ministerio de Educación (2003:11), que estipulaba que

La politique éducative est désormais centrée sur le renforcement du système, en priorité, de l'Éducation de base, de l'enseignement technique et de la formation professionnelle. Dans ce cadre, l'universalisation de la scolarisation à l'élémentaire à l'horizon 2010 constitue l'objectif primordial du Gouvernement⁴.

⁴ La política educativa ahora se centra en el fortalecimiento del sistema, como prioridad, de la educación básica, la educación técnica y la formación profesional. En este contexto, la universalización de la educación primaria para 2010 es el objetivo primordial del Gobierno [traducción del autor].



Para llevar a cabo este objetivo, se promulgó la Ley n.º 2004-37, del 15 de diciembre de 2004, por la que se modificaba y complementaba la Ley de orientación de la educación nacional n.º 91-22, del 16 de febrero de 1991. El contenido de esta ley se estructuraba en torno a cuatro líneas claves:

- La educación es obligatoria para todos los niños de ambos sexos de 6 a 16 años de edad.
- El Estado tiene la obligación de mantener dentro del sistema escolar a los niños de entre 6 y 16 años de edad.
- La escolarización obligatoria se proporciona gratuitamente en las instituciones educativas públicas.
- La educación nacional es senegalesa y africana, se valora la enseñanza de los idiomas nacionales, instrumentos privilegiados para dar a los aprendices un contacto vivo con su cultura y arraigarlos en su historia. El propósito consiste en formar un senegalés consciente de su pertenencia e identidad.

En 2005, se promulgó el Decreto n.º 2005-985 sobre la ortografía y la separación de las palabras de las lenguas nacionales, que acababan de pasar de seis (wolof, pulaar, serer, jola, mandinga y soninké) a veinticuatro⁵. En este decreto se podían leer las siguientes líneas:

L'objectif de faire des langues nationales sénégalaises des langues de culture et, par la même occasion, de donner plus de moyens et d'efficacité à l'éducation, à la modernité et aux efforts de développement, exige que ses langues soient écrites, introduites dans le système éducatif et utilisées dans la vie officielle et publique⁶.

Es evidente que el éxito de esas decisiones políticas depende de una fuerte movilización de recursos humanos y de medios financieros del Estado. Con este fin, el Gobierno de Senegal ha dedicado más del 40% de su presupuesto a la educación. En efecto, podemos decir que el Gobierno ha tenido que hacer enormes sacrificios para el éxito de su política destinada a la promoción de los idiomas locales y la mejora del sistema educativo en general.

Actualmente, con el Gobierno de Macky Sall, el pilotaje de la aplicación de la política educativa del Gobierno para el periodo 2013 a 2025 gira en torno a tres principales centros de responsabilidad, a saber: la educación básica y la enseñanza

⁵ A las seis primeras lenguas nacionales se añaden el hasanya, el balante, el mancagne, el noon, el manjak, el bedik, el basari, el bainuk, el safi, el badiaranké, el bayot, el jalonké, el lehar, ndut, el palor, el bambara, coniaqui y el papel.

⁶ El objetivo de convertir las lenguas nacionales senegalesas en lenguas de cultura y, al mismo tiempo, dar más medios y eficiencia a la educación, modernidad y a los esfuerzos de desarrollo, requiere que sus lenguas estén escritas, introducidas en el sistema educativo y utilizadas en la vida pública y oficial [traducción del autor].

secundaria; la formación profesional y técnica; la enseñanza superior y la investigación científica.

Sin embargo, cabe recordar que el Estado de Senegal aún carece de recursos económicos sostenibles, razón por la cual, a pesar de los esfuerzos realizados, persisten algunos factores que obstruyen el proceso de evolución y la continuidad de los logros ya alcanzados en esta área.

5. REFLEXIONES FINALES Y CONCLUSIONES

El sistema colonial implantó en Senegal una forma de regulación lingüística muy hostil con las lenguas y culturas locales, con excepción del wolof como lengua vehicular, también sometida a la lengua colonizadora, pero con cierta preponderancia en el sector informal. Por consiguiente, la lengua y cultura francesas se impusieron en muchos niveles de la vida socioeconómica. Y la independencia política adquirida a partir de 1960 era la mayor esperanza para restablecer un equilibrio lingüístico nacional duradero. Sin embargo, era demasiado temprano para que se cumpliera tal expectativa, porque el primer presidente de la nueva etapa, Léopold Senghor, no quiso desmarcarse totalmente del yugo colonial y decidió declarar el francés como única lengua oficial del país. Esas decisiones políticas postcoloniales no pudieron arreglar por completo el desequilibrio sociolingüístico causado por el colonialismo francés, lo cual costó al país muchos años de retraso científico y económico y sigue afectando el funcionamiento interno de la biodiversidad lingüística senegalesa. Así, las lenguas locales se han quedado, a lo largo de ese periodo, vulnerables y relegadas al uso familiar, dejando todo el prestigio social, económico y político a la lengua de la metrópoli. En efecto, las lenguas locales, aparte de que cuatro de ellas ya se reconocían como lenguas nacionales, no tenían una función socioeconómica explícitamente definida, sobre todo en la Administración pública y en las grandes transacciones nacionales e internacionales, aunque algunas de ellas ya empezaron a tener una contribución importante en la microeconomía.

La situación de dominación de la lengua francesa sobre las lenguas locales se mantuvo hasta los años 80, década en la que se produjo en Senegal una ruptura sociolingüística ocasionada por una crisis económica y los movimientos de reivindicación que sacudieron el país (Daff 1996). Las consecuencias de dichos problemas fueron las siguientes: el francés ya no era ni símbolo de prestigio ni de bienestar social e iba perdiendo terreno; se iba despertando un sentimiento nacionalista y una toma de conciencia colectiva que daba cada vez más importancia a las lenguas y culturas locales. En otras palabras, el pueblo de Senegal iba accediendo a la autoestima y conquistando su dignidad lingüística para intentar restaurar cada vez más el equilibrio ecolingüístico.

En resumidas cuentas, podemos decir que ya había antes de la colonización francesa un conflicto lingüístico que se había neutralizado con el establecimiento de una lengua de intercomunicación entre comunidades, el wolof, y se había establecido un cierto equilibrio. Este equilibrio tuvo una interrupción en su dinámica con la imposición del francés colonial, y la reacomodación ecológica en



el panorama sociolingüístico senegalés fue hacia la continuidad de la wolofización y su incremento. En efecto, con la creación de un mercado local, sobre todo en los grandes centros urbanos del país, se ha desarrollado una identidad colectiva que se manifiesta a través de un código mixto, wolof urbano, y que reúne a personas de orígenes étnicos diversos (pulaar, serer, mandinga, jola...) y de categorías sociales muy variadas (intelectuales y analfabetos, trabajadores y parados). Así, más allá de las fronteras étnicas y lingüísticas, el código mixto emerge como una 'interlengua' en la que todo el mundo se reconoce. Esta aceptación en el nivel nacional ayuda a neutralizar los conflictos lingüísticos y conduce a la autoconfianza y a una paz lingüística parcial, pero imperfecta. Ahora bien, para que esta paz sea sostenible, hace falta una regulación avanzada de este modo de expresión, normalizarlo, aceptar su diversidad formal, controlar la influencia abusiva del francés y del inglés y considerarlo como símbolo de unidad, igualdad y seguridad lingüísticas.

RECIBIDO: enero de 2021; ACEPTADO: abril de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- BASTARDAS I BOADA, Albert (2003): «Ecology and diversity: A comparative trip from biology to linguistics», en Annette Boudreau, Lise Dubois, Jacques Maurais y Grant McConnel (eds.), *Colloque international sur l'Écologie des langues* (pp. 33-43), París: L'Harmattan.
- BASTARDAS I BOADA, Albert (2016): «Ecología lingüística y lenguas minorizadas: Algunas notas sobre el desarrollo del campo», en A.M.^a Fernández Planas (ed.), *53 reflexiones sobre aspectos de la fonética y otros temas de lingüística* (pp. 451-458), Barcelona.
- CALVET, Louis-Jean (1994): *Les Voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, París: Essais Payot.
- CALVET, Louis-Jean (1996): *Les politiques linguistiques*, París: Presses universitaires de France.
- CALVET, Louis-Jean (1999): *Pour une écologie des langues du monde*, París: Plon.
- CISSÉ, Mamoudou (2005): «Langues, Etat et société au Sénégal», *Sudlangues*, 5, 99-113. Recuperado de <http://www.sudlangues.sn/spip.php?article94>.
- DAFF, Moussa (1996): «Situation et représentation du français au Sénégal», en Caroline Juillard y Louis-Jean Calvet (eds.), *Les politiques linguistiques: Mythes et Réalités* (pp. 143-147), Montréal: AUPÉLF-AUREF.
- DAFF, Moussa (1998): «L'aménagement linguistique et didactique de la coexistence du français et des langues nationales au Sénégal», *DiversCité Langues*, 3. Recuperado de <http://www.uquebec.ca/diverscite>.
- HAUGEN, Einar (1972): «The stigmata of bilingualism», en *The ecology of language*, 306-324.
- LARSSON, Emelie (2006): *Les politiques linguistiques au Sénégal et au Maroc. Comment ces pays-ont-ils réussi à réaliser les buts qui constituent la déclaration d'Harare?* Recuperado de <https://lup.lub.lu.se/student-papers/search/publication/1329456>.
- LECHEVREL, Nadège (2009, 2010): «L'écologie du langage d'Einar Haugen», *Histoire Epistémologie Langage*, 32(2), 151-166.
- MBAYA, Maweja (2005): *Pratiques et attitudes linguistiques dans l'Afrique d'aujourd'hui: le cas du Sénégal*, Muenchen: Lincom Europa.
- MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE (2014, 30 mai): *Elaboration d'une politique d'éducation de base de dix ans diversifiée, articulée et intégrée*. Recuperado de http://www.men.gouv.sn/rootfr/upload_docs/Rapport%20d'Evaluation%20de%20l'Education%20de%20base%20au%20Senegal_Version%20mai%202014.pdf.
- MORENO CABRERA, Juan Carlos (2008): *El nacionalismo lingüístico: una ideología destructiva*, Barcelona: Ediciones Península.
- MÜHLHÄUSLER, Peter (1986): *Pidgin and creole linguistics*, Westminster: University of Westminster Press.
- STEFFENSEN, Sune Vork y Alwin FILL (2014): «Ecolinguistics: the state of the art and future horizons», *Language sciences*, 41, 6-25.
- VERSILYUS, Eline (2010): *Langues et identités au Sénégal*, París: L'Harmattan.



NECROLÓGICA / OBITUARY

GREGORIO SALVADOR, MAESTRO EN LA LAGUNA Y MÁS ALLÁ

Estamos en octubre de 1966. Mi promoción empezaba sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna, y don Gregorio Salvador Caja acababa de tomar posesión de su cátedra de Gramática Histórica en esta universidad.

Pudo haber sido un «ave de paso» más, como se denominaba, en aquellos tiempos, a los catedráticos peninsulares que aprobaban las oposiciones, obtenían una plaza en La Laguna y se marchaban a cualquier universidad de la Península en la primera ocasión que se les presentara. Y la oportunidad se le presentó al doctor Salvador, pues al año siguiente pudo optar a la cátedra de la Universidad de Salamanca, pero no lo hizo. Se quedó en Canarias durante nueve años, y esta presencia y permanencia influyeron significativamente en el vigor que aquí experimentaron los estudios de Dialectología, Semántica y Crítica Literaria. Los efectos de su marcha a la Universidad de Granada en 1975 quedaron mitigados porque ya se había consolidado la carrera docente e investigadora de sus primeros discípulos: Ramón Trujillo, el primero; poco después, Inmaculada Corrales y Antonio Lorenzo.

Mi promoción asistió a las primeras clases del doctor Salvador con una mezcla de temor inicial, que pronto desapareció, y de respeto y admiración, que no decayeron a lo largo de toda la carrera. De temor inicial, porque el grado de exigencia, de rigor y de profundidad que imprimió a la asignatura de Lengua Española obligaba a un esfuerzo muy superior al dedicado a otras materias. Su magisterio se prolongó a lo largo de toda la especialidad de Filología Románica a través de sus clases de Crítica Literaria, de Historia del Español y de Dialectología, y en estos años se consolidó aquel respeto y admiración anidados en el primer curso, hasta tal punto que, para sus alumnos más cercanos, don Gregorio siempre era aludido y evocado con la expresión antonomástica de «el Maestro», que conservó durante largo, muy largo tiempo.

Ejerció una gran influencia en la formación de sus alumnos, y quedó para siempre la honda huella de su competencia docente, de su gran capacidad para transmitir conocimientos y abrir el camino al análisis estructural de las lenguas funcionales del español y de la lengua histórica. A diario se ponían de manifiesto sus dotes de gran comunicador, compartiendo experiencias propias extraídas de su actividad como dialectólogo de campo, informando de novedades literarias o proporcionando técnicas de análisis de textos, que tanto se echaban en falta en las asignaturas de Literatura.

Llegó a La Laguna cuando por Europa empezaba a hablarse del estructuralismo, y puso tanto entusiasmo y mostró tanta pasión por las aportaciones de esta corriente a la Lingüística y a la Estilística, que sus alumnos acabamos convenci-



dos de que el marco teórico y la metodología estructuralistas eran los caminos por donde habría de discurrir nuestra andadura como profesores e investigadores de la lengua y de la literatura.

De esas herramientas teóricas y metodológicas se nutrieron, nos nutrimos, todos aquellos alumnos que tuvimos la suerte de mantener con el Maestro un vínculo más allá de los estudios de licenciatura. Y creo no exagerar ni convertir en falsa *laudatio* esta sentida elegía si afirmo que no es concebible ni explicable la vitalidad, calidad y rigor de la posterior y actual investigación lingüística en las universidades de Canarias sin aquellos años en que el doctor Salvador animó, promocionó y dirigió tesinas y tesis doctorales sobre Dialectología, Semántica estructural y Crítica Literaria y Estilística.

Pero vida tan larga y fecunda no puede quedar limitada al recuerdo de sus nueve años de estancia en La Laguna. De aquí pasó a ocupar la cátedra de Gramática Histórica en la Universidad de Granada, y de allí marchó a Madrid. Había hecho su carrera universitaria en Granada, donde fue alumno y discípulo del doctor Alvar, con el que colaboró en la elaboración del *ALEA*, para el que realizó casi la mitad de las encuestas de campo fijadas para este primer Atlas Lingüístico y Etnográfico que se hizo en todo el mundo hispánico.

Con el magisterio del profesor Alvar y su participación activa en el *ALEA*, era esperable que su tesis se orientara hacia la Dialectología, como así fue. En 1957 se doctoró con *El habla de Cúllar-Baza*. No fue un trabajo dialectológico como los que hasta ese momento predominaban en las universidades europeas, que consideraban la Dialectología como una secuela de la Gramática Histórica y cuyo objetivo fundamental era una especie de búsqueda arqueológica de fósiles lingüísticos que documentaran fenómenos pertenecientes a pasados estados de lengua en cualquier territorio de la antigua Romania. La tesis del doctor Salvador, por el contrario, aportó novedades en planteamientos metodológicos y de enfoque, pues orientó su investigación a la descripción sincrónica del habla de esa localidad de la Andalucía oriental, bajo el principio saussureano de que todos los elementos de esa lengua están relacionados porque forman un sistema de dependencias mutuas.

Sin entrar en las valiosas conclusiones que su investigación revela, como el desdoblamiento vocálico en el andaluz oriental, lo verdaderamente trascendental es que su obra estableció las coordenadas de los más relevantes y solventes estudios posteriores de Dialectología: análisis descriptivo, sincrónico y estructural de un estado de lengua espacialmente delimitado. Esa línea investigadora inspiró sus posteriores estudios dialectales de fonética y fonología, de gramática y de semántica, como su análisis del campo semántico «Arar» en andaluz, o el descubrimiento de algunas oposiciones léxicas observadas en encuestas dirigidas por él, y analizadas y desarrolladas por Ramón Trujillo en su muy estimable trabajo *Resultado de dos encuestas dialectales en Masca*.

En ambos trabajos de semántica dialectal se vislumbran los planteamientos que muy pronto darían como resultado las investigaciones, bajo su dirección, sobre campos semánticos y que, por la dimensión y profundidad de sus resultados, dieron lugar, con el tiempo y con las aportaciones teóricas de sus continuadores, a lo que se conoció en los círculos académicos como la Escuela Semántica de La Laguna.



Con el paso de los años, sobre todo a raíz de su incorporación a la Real Academia Española, el profesor Salvador mostró a través de libros, conferencias, comunicaciones en congresos y en artículos de prensa una apasionada, contundente y continuada defensa del español. Por su carácter combativo y polémico, nunca eludió el debate sobre las lenguas de España, la convivencia de lenguas en comunidades con lengua propia, la utilización política de esta cuestión y los efectos perniciosos que ello ha estado produciendo en la legislación educativa. Nunca rehusó hablar de estas cuestiones en cada ocasión que se le ofrecía, manifestando con frecuencia su irritación como hispanohablante y su indignación como lingüista ante lo que él consideraba «variopinto y carnavalesco espectáculo político-lingüístico». Nunca practicó el silencio, aunque este no callar le creara muchos adversarios y le valiera no pocas descalificaciones rayanas, a veces, en el insulto. Sus reflexiones en torno a estas cuestiones eran escuchadas con atención, porque eran fruto de sus amplísimos conocimientos sobre la realidad lingüística española y se hallaban sustentadas en la idea de que la principal función de la lengua es la comunicación y de que cuantos más hablantes utilicen una misma herramienta verbal, más amplia, rica, fácil y cómoda será la comunicación entre la gente. Por eso, según él, es necesario defender la unidad y cohesión del español para evitar su fragmentación y la quiebra de la comunicación entre los quinientos millones de hispanohablantes nativos. Tales planteamientos venían frecuentemente acompañados con posiciones poco contemporizadoras hacia el euskera, al que siempre se refería como una koiné y no como una lengua natural, o bastante combativas hacia el sector del catalanismo que pretendía convertir en monolingüe a esta comunidad bilingüe, dando un trato de favor a la lengua propia y, según él, provocando la desatención del español en los ámbitos educativo y administrativo de Cataluña. Muchas de sus opiniones sobre estos temas tuvieron gran impacto y alentaron la polémica, tanto por el tono frontal y apasionado con que él las defendía como por difundirlas en tribunas públicas y en artículos de prensa, de modo que sus argumentos no quedaban reclusos en el ámbito académico, sino que llegaban a un público amplio, informado e interesado.

Acabamos de aludir a su actividad periodística, y no podemos dejar de destacar que fue en estos artículos de prensa donde desplegó todo su ingenio, toda su experiencia humana y su agudeza intelectual en el tratamiento de variados asuntos. Nada humano le fue ajeno, y por sus animadas columnas pasaron temas tan dispares como el lenguaje del deporte, la política educativa, una lectura veraniega, un encuentro con Rita Hayworth, sus oposiciones a catedrático de Enseñanza Media, el recuerdo a la mujer mejor cantada –Josefina Manresa, por su esposo Miguel Hernández–, algún recuerdo familiar y un interminable etcétera. Su estilo directo y su finura expresiva fueron valorados y reconocidos con diversos premios periodísticos, como el Mariano de Cavia o el González Ruano, entre otros.

Pero si brillante fue su papel como articulista, no menos atención merece su faceta de conferenciante, donde cautivaba a su auditorio con su bien hablar y su buen decir. Fue un maestro en el arte de la palabra, y tratara de un tema o de otro, Gregorio Salvador aplicaba a sus conferencias el principio horaciano *prodesse et delectare*. Dotado de un talento especial para construir un texto oral de párrafo largo, con





intercalaciones aclaratorias, con el toque de humor y el gracejo natural que nunca faltaban, con anécdotas que venían al caso o con sucesos de la vida común, siempre concitó el interés del público oyente, numeroso y variado. En no pocas ocasiones le escuché, y seguramente en algún lugar lo dejó escrito, que la conferencia era «un ensayo para decir», o sea, no un texto dirigido a un lector individual, sino una reflexión expresada en voz alta a un auditorio. Nunca perdió de vista esa naturaleza de la conferencia como construcción verbal dirigida a un oyente colectivo con el que se mantiene una conversación de tema concreto tratado con exigencia y rigor intelectual. Muy claro tenía, pues, que la conferencia era un subgénero oratorio y didáctico sometido a determinadas leyes internas de construcción y de elocución. Y tan claro lo tenía que, en más de una oportunidad, hizo dos promesas que, desgraciadamente, nunca se cumplieron, que eran poner por escrito los principios que, en su opinión, deben regir la elaboración de este tipo de discursos y pronunciar una «conferencia sobre la conferencia».

Está concluyendo esta evocación de su travesía docente e investigadora, y no citar su labor como profesor de Crítica Literaria y su papel como crítico sería ignorar una importante faceta de su trayectoria, porque, aun a riesgo de que mi opinión no pase de ser una mera impresión personal, sostengo que era en este ámbito de la Crítica y la Estilística donde el doctor Salvador más disfrutaba. Y, si no él, sí, desde luego, sus alumnos, que siempre tuvimos la sensación de que sus intervenciones eran un apasionante viaje por el mundo de los mecanismos y recursos que gobiernan la creación literaria. Lo ayudaba su pasión lectora, su desenfado expresivo, su curiosidad por lo nuevo y su veneración por lo clásico. Gracias a él, se nos hizo familiar el teatro del Siglo de Oro, la novela hispanoamericana y la literatura testimonial, a la que nos hizo llegar a través de los sobrecogedores documentos sobre la antropología de la pobreza contenidos en los libros del norteamericano Oscar Lewis. Su rigor analítico facilitó nuestra aproximación a los recursos estilísticos y a las técnicas constructivas de textos literarios, y por él nos fueron muy familiares escritores como Baroja, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Antonio Machado, Miguel Hernández y su admirado Blas de Otero. Y gracias a sus clases, al año siguiente de su publicación, *Cien años de soledad* ya era novela conocida por sus alumnos, y él, entre bromas y veras, alardeaba de que ya, a las alturas de 1969, había convertido en clásico a Gabriel García Márquez, porque –decía– «clásico» es el autor que es objeto de estudio en clase. Y vaya si lo fue, porque la lección inaugural del curso 1969-1970 en la Universidad de La Laguna, pronunciada por él, llevaba por título *Comentarios estructurales a Cien años de soledad*, y pocos meses después impartió una conferencia con el título de *Las Islas Afortunadas en Cien años de soledad*.

Se nos ha ido un gran profesor, un habitante de un mundo con libros, un centinela del idioma. Murió en su casa un triste 26 de diciembre de 2020, a los 93 años, dejando un rastro de reconocimiento en el mundo académico y de dolor entre sus discípulos, a quienes ayudó, animó, asesoró y protegió.

Alumnos o discípulos hay con una mayor y más brillante y dilatada vida universitaria, más atentos a las nuevas tendencias en la investigación semántica o dialectal y, sin duda, mucho más capacitados para ponderar y situar el bagaje científico del doctor Salvador en el marco de la Lingüística actual, pero su evocación

no va a ser fruto de más afecto, respeto y gratitud que los que expresa quien estas líneas escribe.

Manuel TORRES STINGA
Academia Canaria de la Lengua



A JOSÉ ANTONIO SAMPER.
EN MEMORIA DE UN HOMBRE NOBLE,
DE UN SABIO GRANDE

Todavía cuesta creerlo. Aunque pasan los meses, uno no acaba de dar nada por cierto y piensa, ingenuamente, que seguramente no es así. Pensamos esperanzados que cuando pase este tiempo sin abrazos ni reencuentros, este tiempo en el que extrañamos a tantos, también nos volveremos a encontrar con José Antonio, con su figura serena y amable, con su saludo cariñoso y transparente. Pero no. Definitivamente no será así. Y no lo será porque el último diciembre fue más frío que de costumbre desde que atravesó nuestras vidas la noticia de su partida, una de esas noticias de las que duelen por dentro. Sabíamos de su enfermedad, pero también de la entereza y la serenidad con la que le hizo frente y sabíamos que iba ganando la pechada hasta que todo se precipitó para que el día de Santa Lucía nos trajera la tristeza de un adiós, de esos que nunca querríamos tener que dar. Quiso el destino que todo sucediera en ese exacto momento en el que toca ir desprendiéndose de las obligaciones laborales para colocar en primer lugar las devociones que, en el caso de profesionales como José Antonio, suelen coincidir con exactitud. No deja de hacer más doloroso el adiós que este llegue en el momento en el que a uno le toca, después de tanto sembrar, disfrutar de la cosecha floreciente y ver el fruto del trabajo bien hecho en el camino andado y en los rumbos que van abriendo los discípulos. Pero nunca elegimos cuándo y quizá por ello haya que vivir con esa intensidad con la que José Antonio vivió su profesión, su hondo convencimiento vocacional y su pasión docente e investigadora para no marcharnos del todo cuando nos toque irnos, para quedarnos en las huellas que habrán de alumbrar otros rumbos.

Voces más autorizadas que la mía, especialistas en los campos que dominaba el profesor Samper, pueden glosar convenientemente, como además ya han hecho, incluso con sentidas y rigurosas necrológicas, su sólida trayectoria profesional. Baste decir que estamos ante un nombre imprescindible en la filología y más concretamente en la sociolingüística hispánica que, además de otros muchos méritos, ha colocado a Canarias y específicamente a la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en una posición referencial, circunstancia a la que han aportado lo mejor de sí todos los profesionales de los equipos con los que trabajó durante sus años universitarios, empezando por quienes quedan más cerca de su corazón: Clara Eugenia Hernández y Marta Samper, primeras continuadoras de su trabajo y custodias de un legado luminoso. Además, son muchos los años en los que José Antonio dejó su impronta en diferentes cargos entre los que destacaría la dirección del Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y la presidencia de la Academia Canaria de la Lengua, cuya



vicepresidencia ostentaba en el momento de su adiós y a la que contribuyó decididamente tanto con su convencido trabajo investigador y divulgativo como con su gestión constante y comprometida. Y a todo ello sumemos al profesor, al que tuve la suerte de conocer como alumno, suerte que acrecenté posteriormente al formar parte como profesor de literatura del departamento que dirigía y al ingresar bajo su presidencia en la Academia Canaria de la Lengua. José Antonio fue un profesor ejemplar, de esos que te hacen tirar del hilo de la curiosidad y que hacen que los supuestamente convencidos y futuros filólogos interesados prioritariamente en la literatura, como era mi caso, estuviéramos a punto de sucumbir a los encantos de la otra mitad de nuestro objeto de estudio, novedosa y rigurosamente tratada en una asignatura, sociolingüística, que embellecía y prestigiaba una licenciatura a la que complementaba equilibrada y sabiamente (como en la vida) la dialectología rigurosa y apasionadamente enseñada por Clara Eugenia Hernández. Ambos abrieron ante aquellos ávidos estudiantes de la antigua licenciatura en Filología Hispánica un horizonte apasionante lleno de nombres que no han dejado de acompañarnos, que iban a parar a la pizarra o a los apuntes y que, con mucha frecuencia, nos visitaban en el aula para sentir aun mayor orgullo por unos docentes que hacían y hacen verdadera enseñanza universitaria, enseñando en sus clases el fruto de su trabajo y dándole a la investigación su verdadero sentido al transferirla al aula y multiplicar con ello su impacto, que no está en los índices, como quiere creerse, sino en la curiosidad y el interés que somos capaces de despertar en quienes nos siguen, algo más difícil de medir pero sin duda más meritorio. Otro detalle no menor que me permite destacar de José Antonio, tan respetuoso y atento con sus maestros como con sus discípulos, es su capacidad para abrir rumbos, como los que otros abrieron para él, a los que han ido a su lado creando una escuela que es, sin duda, el mayor legado que un profesor universitario puede dejar y que en su caso es mucho más que una evidencia.

Y siempre, en el centro de su trabajo, el rigor, sin duda alguna una herramienta innegociable para quien quiera adentrarse en los caminos universitarios y especialmente para quien lo haga en las disciplinas en las que solo los datos pueden confirmar las hipótesis, en las que solo midiendo los resultados podremos llegar a conclusiones veraces. En cuántas ocasiones, con esa nobleza inigualable, y con ese verbo tan sereno como convencido, nos hizo ver que hay que seguir intuiciones e impresiones sin dar por hecho nada que no nos demuestren los datos que hay que ir a buscar, como el mayor de los tesoros, al mundo real de los hablantes, que es el nuestro, pero del que no somos, para suerte del mundo, habitantes únicos.

Este es un texto de esos que uno nunca quisiera tener que escribir, pero es también una oportunidad, que siempre llega tarde, de dar gracias a la vida por quienes nos han enseñado a vivirla, en este caso en los linderos de una profesión, la filología, que hicieron grande para que todos cupiéramos en sus posibilidades. En una tierra como la nuestra, acostumbrada por desgracia a evidenciar infundados complejos que tienen que ver precisamente con nuestra particular forma de hablar español, cobra mayor valor si cabe la obra de quienes, sin esos complejos, convencidos del rigor de su trabajo y de la valiosa materia prima de la que parten, de la absoluta relevancia que para el español tienen estas islas atlánticas, logran con convencimiento situar en el mapa de los estudios más relevantes aquellos que tienen nues-



tro dialecto por protagonista. Eso hizo José Antonio, al que tanto debemos, al que tanto añoramos. Pero para quien merece tanto, solo tengo palabras como estas que hago tuyas y de ustedes, palabras tan sentidas como estas en las que hay más emoción que talento y más gratitud que brillantez. Palabras, al fin y al cabo, como las que toda su vida mimó y rastreó, como las que también se sienten huérfanas desde el pasado diciembre, desde el día en el que merman las noches y crecen los días, y a nosotros nos crecen, al mismo tiempo, la tristeza de perder al maestro, al colega y al amigo, y el orgullo de haber podido contar con su ejemplo único y su esfuerzo generoso, la suerte de haber sido su alumno, su colega y su amigo; la suerte que nadie me arrebatará jamás. Gracias, José Antonio. Gracias.

José Yeray RODRÍGUEZ QUINTANA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Academia Canaria de la Lengua



Luis Alberto HERNANDO CUADRADO y M.^a Azucena PENAS IBÁÑEZ (eds.) (2020): *Análisis del discurso y registros del habla*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 279 pp., ISBN: 978-84-9192-163-9.

El título que se reseña en estas páginas, publicado por la editorial Iberoamericana Vervuert y editado por los profesores Luis Alberto Hernando Cuadrado y María Azucena Penas Ibáñez, es un volumen colectivo que cuenta con autores de primer nivel en la investigación sobre lengua española, así como con un nivel de actualización máximo. Los estudios que lo integran abordan temas de sobresaliente actualidad, que son tratados con la reflexión propia de investigadores de sólida trayectoria. A continuación, se realizará una breve síntesis de los contenidos para que el lector pueda adentrarse en los campos de investigación que aborda la obra y, por tanto, pueda comprender la relevancia de la misma.

El libro consta de diez capítulos de temática variada, que posibilitan a cada uno de los autores escribir sobre los temas de interés que han estado presentes a lo largo de sus biografías académicas, lo que permite abordar cada uno de los enfoques con las máximas garantías. El primer capítulo, escrito por Carriscondo Esquivel, titulado «La encrucijada del léxico entre la marcación diatópica y diafásica», presenta un nuevo acercamiento a los conceptos de variación lingüística, que tanto interés están despertando en las investigaciones de las últimas dos décadas. El estudio del profesor Carriscondo se centra en el análisis de las unidades fraseológicas que se incluyen en el *Vocabulario andaluz* (1951) de Antonio Alcalá, si se compara esta obra con el *Diccionario de la lengua española* (2014) y el *Diccionario del español actual* (2011). El estudio de Carriscondo Esquivel pone de manifiesto la

unión errónea que se establece al asociar el dialecto andaluz con un registro coloquial puesto que la fraseología andaluza queda así registrada en los diccionarios generales. Por lo tanto, se alcanza la conclusión de la existencia de la necesidad de revisar esta equivalencia malentendida.

El segundo capítulo del manual, «Ambigüedad homonímica e interpretación del discurso. El conflicto de *in*-negativo e *in*-lativo en español», redactado por el profesor Jairo Javier García Sánchez, es un brillante estudio de lengua diacrónica en el que se explica el origen y la evolución histórica de ambos prefijos. Este trabajo, además, presenta un interesante corpus de ejemplos recientes del español en el que se pone de manifiesto la existencia de ambigüedades a la hora de diferenciar ambas partículas.

El tercer capítulo del manual, «El discurso humanístico en el español contemporáneo», firmado por el profesor Luis Alberto Hernando Cuadrado, es de obligatoria lectura para todos los profesores y estudiantes de la rama de Humanidades y Ciencias Sociales de nuestras universidades. Este trabajo, aunque se centra en el estudio lingüístico y estilístico de las obras de dos importantes filósofos, José Ortega y Gasset y Agapito Maestre, aporta ideas esenciales sobre los textos humanísticos y, por extensión, sobre lo que son las Humanidades y deberían seguir siendo.

El cuarto capítulo del manual, «El discurso jurídico en la Ley de Enjuiciamiento Civil», del profesor Alberto Hernando García-Cervigón, se encuentra dentro de los estudios que, desde el enfoque de la lingüística aplicada, se denominarían «Español con fines específicos». Este artículo pone de relieve el sólido conocimiento que su autor posee, no solo de cuestiones lingüísticas, sino también de cuestiones jurídicas. Abordar el análisis de texto de un grado de especialización





tan elevado constituye un reto que se encuentra al alcance de muy pocos y, sin lugar a duda, en este artículo el dominio al que hacemos referencia queda perfectamente reflejado. El autor sabe desgarnar las cualidades propias del lenguaje jurídico que aparecen plasmadas en esta ley, en el nivel morfológico, sintáctico, léxico y discursivo.

El quinto capítulo de la obra, redactado por Xavier Laborda Gil, titulado «Didáctica de la oratoria y lingüística de bazar», posee un título realmente sugerente que indica mucho sobre el contenido que desarrolla. En este interesantísimo trabajo sobre pedagogía de la retórica, el autor hace un recorrido sobre cómo se ha enseñado este conocimiento desde la retórica clásica, hasta nuestros días. El autor indica en qué modo los avances en lingüística textual, en pragmática, así como la evolución de la comunicación actual, han establecido nuevos modelos dentro del discurso oral y, por consiguiente, nuevos modelos de enseñanza retórica.

El sexto capítulo del volumen, firmado por Manuel Martí Sánchez, titulado «Texto, discurso y construcciones fraseológicas», aborda la fraseología como un diverso caudal de construcciones prototípicas y frases gramaticales. Su artículo presenta dos partes diferenciadas: por un lado, un estudio sobre su dimensión discursiva, textual y pragmática y, por otro, un abordaje sobre construcciones fraseológicas periféricas como pueden ser las construcciones de cambio temático o los comentadores.

En el capítulo séptimo, «De la objetividad a la posverdad: estrategias comunicativas, propaganda y lenguaje», firmado por Fernando Martínez de Carnero, se aborda un tema de rabiosa actualidad: la influencia del bombardeo informativo que se realiza desde los medios de comunicación, pero muy especialmente desde los nuevos medios de comunicación, es decir, desde las redes sociales. El trabajo de Martínez de Carnero resulta de un gran interés para abrir nuevas vías de investigación sobre los elementos discursivos constituyentes de esta nueva comunicación y que todavía se encuentran muy poco desarrollados dentro de los estudios de lingüística actuales.

El capítulo octavo, titulado «Discurso científico y falsas noticias en Internet», cuya autora es la profesora María Azucena Penas Ibáñez, pre-

senta un riguroso análisis sobre la información científica y la recogida por los medios de comunicación sobre la COVID-19; permite comprobar la dimensión de las falacias informativas vertidas por algunos medios, situación que se vio fomentada por la extraordinaria situación sanitaria vivida y su inmensa repercusión en la economía, la política y la sociedad. La autora centra su análisis en tres fuentes diferentes: el CORPES XXI y el CREA; la prensa digital representada por *El País*, *La Vanguardia* y *El Correo*; y, por último, el estudio de determinados tuits y memes difundidos sobre el empleo de las mascarillas.

El capítulo noveno, redactado por Francisco Javier Perea Siller, «Operadores enunciativos vs. operadores argumentativos en el discurso oral: índices de aparición y comportamiento prosódico», estudia cómo se emplean dentro del discurso oral los adverbios *francamente*, *honestamente*, *honradamente* y *sinceramente*. El autor analiza los ejemplos de discursos orales registrados en CORPES XXI y consigue alcanzar conclusiones clarividentes sobre las diferencias notables de uso entre estas partículas que, a simple vista, pueden ser más semejantes de lo que realmente son.

El décimo y último capítulo del volumen, firmado por Sara Robles Ávila, «Forma y función del titular click-bait», aborda nuevamente, como ocurría con los estudios de Penas Ibáñez y Martínez de Carnero, la manipulación mediática a la que estamos sometidos por el discurso fraudulento que vierten sobre nosotros los diversos tipos de medios de comunicación. En el caso concreto de este artículo, su autora ha plasmado a la perfección cómo estos medios malversan las normas ortográficas, enunciativas y sintácticas para conseguir sus objetivos de desinformación.

Una vez realizada la síntesis del contenido del volumen, podemos adentrarnos en la realización de una valoración crítica. A este respecto considero que este volumen cuenta con determinadas cualidades positivas que no son siempre sencillas de hallar: me refiero a la fuerte claridad expositiva, la importante labor de documentación y análisis y la heterogeneidad de planteamientos. En cuanto a la primera de ellas, hay que señalar la pulcritud discursiva de todos los trabajos y la accesibilidad de los mismos. Es decir, pese a abordar asuntos complejos, técnicos, los autores

han conseguido redactar sus textos con un estilo académico sin renunciar a su accesibilidad, algo que considero un gran punto a favor y que permite un acercamiento a los textos no solo de autorizados lingüistas, sino también de estudiantes universitarios y de profesionales interesados por cuestiones relacionadas con discursos de especialidad como pueden ser periodistas, juristas o filósofos. En cuanto a la brillante capacidad analítica que se encuentra en todos los capítulos del volumen, solo podemos indicar que análisis tan finos y detallados como los que aquí se encuentran permiten al lector reflexionar sobre aspectos de nuestra lengua que pueden haberle pasado desapercibidos o sobre los que no ha realizado una reflexión suficientemente honda. Los ejemplos seleccionados para justificar los argumentos teóricos que se vierten o para la realización de análisis prácticos siempre están extraídos de fuentes de sólido valor bibliográfico, que aportan al volumen una seriedad metodológica completa. Por último, no quiero dejar de indicar la

gran importancia que tiene, a mi modo de ver, la publicación de libros poliédricos, variados y ricos, que permitan estudiar la lengua desde distintas perspectivas que dialogan entre sí. Este abordaje heterogéneo permite comprender la gran riqueza que poseen las disciplinas humanísticas y la incapacidad humana para abordarlas si no es desde una perspectiva colaborativa, como demuestra esta publicación.

Por todo ello, como conclusión a esta breve reseña, tan solo se puede recomendar la lectura y consulta del presente volumen. Todos aquellos investigadores que tengan interés de adentrarse en nuestra lengua con una mirada abierta encontrarán en estas páginas una lectura agradable y provechosa sobre temas diversos, todos ellos tratados con un enfoque riguroso, moderno y actualizado.

Laura ARROYO MARTÍNEZ
Universidad Rey Juan Carlos

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2021.43.16>



Lola PONS RODRÍGUEZ y Marta TORRES MARTÍNEZ (2021): *Las hablas andaluzas. Glosario de una realidad lingüística*, Madrid: *Archiletras*, suplemento editorial del número 10, 88 pp., ISSN: 2659-8957.

La presente obra constituye un ejemplo perfecto de en qué consiste conjugar la investigación filológica y su divulgación o transferencia al resto de la sociedad, una labor en consonancia con la línea editorial de la revista *Archiletras*, que publica este trabajo como un suplemento de su número 10.

En efecto, como indica en la primera sección, «Hablemos del andaluz» (pp. 3-10), Lola Pons Rodríguez, con esta publicación se pretende transferir todos los logros que la investigación científica ha producido sobre esta variedad diatópica del español. Para ello, en primer lugar, comienza realizando una breve descripción geográfica e histórica de lo que es hoy la comunidad autónoma más poblada de España, algo que le sirve de base para poder desmitificar los tópicos que sobre el español hablado en ella se han vertido, ya que socialmente es una de las variedades más desprestigiadas del español de España. Así, a pesar de que, como señala la autora, «no hay lugares donde se habla *bien* o *mejor* el español» (p. 5) y que solo habla bien el que «adapta su discurso a las circunstancias en que este se produce» (p. 5), es más que evidente que en el conjunto de la sociedad española existe todavía una serie de prejuicios que asocian esta(s) variedad(es) del español con el registro informal e incluso vulgar.

Para exponer los resultados científicos que desmienten tales creencias, esta estudiantosa vertebra el final de esta sección introductoria en seis «noes» que ponen de manifiesto la inconsistencia de las mismas: «el andaluz no es el castellano del futuro» por parecer la variedad más evolucionada. Al mismo tiempo, «el andaluz no es una variedad peor o inteligible», pues en todos los dialectos del español se pueden producir discursos que, por sus características fonológicas y léxicas, resulten difíciles de comprender por parte de hablantes de otras variedades. Por el contrario, «el andaluz no es una variedad más rica ni más expresiva», como también se ha querido postular por la supuesta «gracia» atribuida

a los habitantes de esta región, pues todas las variedades «han sido igualmente competentes en todas las épocas de la lengua». Otro mito que goza de bastante popularidad es el de la influencia del árabe. Sin embargo, como indica Pons Rodríguez, «el andaluz no es históricamente una mezcla de árabe y castellano», sino que esta variedad se formó con los asentamientos de castellanos que ayudaron a la conquista cristiana, algo que por otra parte sirve para replicar que «los romanos oriundos de la provincia de la Baetica hablaban con acento andaluz», un acento que supuestamente era motivo de burla en la capital del Imperio romano. Por último, y a consecuencia de todo lo anterior también, arremete la autora contra el tópico de la climatología de los pueblos, que determina también su variedad lingüística, pero «el andaluz no es resultado del clima andaluz», algo que desgraciadamente sí tuvo adopción por parte de muchos filólogos que se dejaron llevar por corrientes románticas y folklóricas.

Por todo ello, estas autoras no pretenden solo ofrecer un glosario de términos específicos de las hablas que componen el español de Andalucía, sino que van más allá del nivel léxico y pretenden dar cuenta verdadera de la realidad lingüística de esta región de España. Ello se traduce en entradas que hacen referencia a fenómenos fonéticos o hechos gramaticales: 'andaluz occidental', 'andaluz oriental', 'apertura vocálica', 'arabismo', 'aspiración de F- latina', 'aspiración de *j* y *g*', 'catalanismo', 'ceceo', 'ch', 'desplazamientos acentuales', 'diminutivo', 'distinción', 'E, Andalucía de la', 'español atlántico y español meridional', 'etimología popular', 'género', 'gitanismo', 'heheo', 'impersonalidad', 'lambdacismo', 'leísmo', 'llanito', 'metáfora', 'metonimia', 'nasales', 'neologismo', 'neutralización', 'paisaje lingüístico', 'partitivas', 'pérdida de consonantes', 'pérdida o alteración de */s/*', 'préstamo', 'seseo y ceceo', 'seseo', 'subjuntivo', 'tipos de */s/*' y 'yeísmo'. También se hace alusión a repertorios lexicográficos que dan cuenta de la realidad léxica de Andalucía y que, en la mayor parte de los casos, los hablantes no expertos desconocen: *ALEA* (*Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía*), *ALPI* (*Atlas Lingüístico de la Península Ibérica*) y *COSER* (*Corpus Oral y Sonoro del Español Rural*).



Igualmente, como se trata también de un trabajo de divulgación, Pons Rodríguez y Torres Martínez han incluido entradas y materiales gráficos sobre la idiosincrasia de este territorio. Por un lado, se hace mención a intelectuales nacidos en Andalucía o personalidades o entidades cuya obra o labor están vinculadas al andaluz: 'Alcalá Veneslada, Antonio', 'Alvar López, Manuel', 'Álvarez Quintero, Hermanos', 'Arias Montano, Benito', 'Böhl de Faber y Ruiz de Larrea, Cecilia (Fernán Caballero)', 'Castro, Américo', 'Cervantes Saavedra, Miguel de', 'Colón, Hernando', 'Estatuto de Autonomía de Andalucía', 'García Lorca, Federico', 'Herrera, Fernando de', 'Machado Álvarez, Antonio', 'Menéndez Pidal, Ramón', 'Nebrija, Elio Antonio de', 'Quevedo, Francisco de', 'Real Academia Española', 'Rosalía', 'Schuchardt, Hugo', 'Valdés, Juan de' y 'Valera, Juan'. Por otro lado, se recogen términos que aluden a realidades políticas y geográficas muy próximas a Andalucía, con la consiguiente relación que ello supone: 'América', 'Canarias, islas', 'Caribe', 'Extremadura', 'Gibraltar', 'Murcia, Región de'. En estos dos últimos aspectos reside la originalidad de esta obra, que, en total, se compone de 167 entradas, divididas en secciones organizadas por las letras del alfabeto: A (pp. 11-24: 32 entradas), B (pp. 24-27: 9 entradas), C (pp. 27-39: 27 entradas), D (pp. 39-41: 8 entradas), E (pp. 41-44: 7 entradas), F (pp. 44-47: 6 entradas), G (pp. 47-52: 11 entradas), H (pp. 52-53: 4 entradas), I (pp. 53-54: 1 entrada), J (p. 54: 1 entrada), L (pp. 55-58: 5 entradas), M (pp. 58-60: 7 entradas), N (pp. 60-62: 4 entradas), O (pp. 62-63: 2 entradas), P (pp. 63-69: 16 entradas), Q (p. 69: 2 entradas), R (pp. 69-74: 7 entradas), S (pp. 74-76: 10 entradas), T (pp. 76-78: 4 entradas), V (pp. 78-80: 2 entradas) Y (p. 80: 1 entrada) y Z (p. 80: 1 entrada).

Las entradas que recogen vocabulario específico de Andalucía comienzan con una abreviatura sobre su naturaleza categorial («Sust. fem.», «Verb. transit.»), después se ofrecen las acepciones y también, si ello sucede, se hace mención a su recogida en otros repertorios lexicográficos (*DLE*, *ALEA*, *TLHA*...). Por último, en casi todos los casos se ofrece un ejemplo de su uso (prensa). En las entradas sobre fenómenos gramaticales lo que encontramos es una descripción de en qué consiste y en qué zonas de Andalucía se da. Por otro lado, en el caso de personalidades relevantes para la cultura andaluza, se hace una breve reseña biográfica y de qué manera su obra ha estado influenciada o motivada por el andaluz.

Finalmente, este volumen termina con una «Bibliografía» (pp. 81-84) en la que se recogen los trabajos más señeros que dan cuenta de esta realidad lingüística que tanto interés ha suscitado, suscita y, con obras como esta, seguirá suscitando.

En definitiva, estamos ante un ejercicio de divulgación científica que expone, adaptándose a un registro menos específico, la descripción lingüística de una variedad diatópica del español marcada por el prejuicio que la considera la más vulgar e informal de todas las que conforman el español de España, de tal manera que con este trabajo se pretende que la investigación y sus resultados estén al servicio de un cambio social en la concepción errónea sobre un determinado fenómeno, en este caso también de naturaleza social, como es el uso de una lengua.

José GARCÍA PÉREZ
Universidad de Sevilla

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2021.43.17>



RFULL 43, 2021
RELACIÓN DE REVISORES

Victoria AGUILAR SEBASTIÁN (Universidad de Murcia)
Manuel ALBERCA SERRANO (Universidad de Málaga)
Luis ALBURQUERQUE-GARCÍA (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
Juan Pablo ARIAS TORRES (Universidad de Málaga)
Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Jorge Luis BUENO ALONSO (Universidad de Vigo)
Manuel CARRERA DÍAZ (Universidad de Sevilla)
Francisco M. CARRISCONDO-ESQUIVEL (Universidad de Málaga)
Julio E. CHECA PUERTA (Universidad Carlos III, Madrid)
Clara CURELL AGUILÀ (Universidad de La Laguna)
Juan Francisco FERRÉ RUIZ (Universidad de Málaga)
María de la Luz GARCÍA FLEITAS (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Dolores GARCÍA PADRÓN (Universidad de La Laguna)
José Ramón GONZÁLEZ GARCÍA (Universidad de Valladolid)
María José GONZÁLEZ MADRID (Universitat de Barcelona)
Eduardo de GREGORIO GODEO (Universidad de Castilla-La Mancha)
María Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ (Universidad de Córdoba)
Juana L. HERRERA SANTANA (Universidad de La Laguna)
Enrique JIMÉNEZ RÍOS (Universidad de Salamanca)
Francisco LAFARGA MADUELL (Universitat de Barcelona)
Alicia LLARENA GONZÁLEZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Rafael LÓPEZ-CAMPOS BODINEAU (Universidad de Sevilla)
Fidel LÓPEZ CRIADO (Universidade da Coruña)
José Manuel MARRERO HENRÍQUEZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
José Manuel MARTÍN MORÁN (Università Piemonte Orientale, Vercelli, Italia)
María MARTÍNEZ DEYROS (Universidad Complutense, Madrid)
Ángeles MATEO DEL PINO (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Isabel MOLINA MARTOS (Universidad de Alcalá de Henares)
Emilio MONTERO CARTELLE (Universidad de Santiago de Compostela)
José Tomás MONTERREY RODRÍGUEZ (Universidad de La Laguna)
Rosa Eugenia MONTES DONCEL (Universidad de Extremadura)
María Isabel MONTROYA RAMÍREZ (Universidad de Granada)
Juan Carlos MORENO CABRERA (Universidad Autónoma, Madrid)
Marcial MORERA (Universidad de La Laguna)
José Enrique NARBONA PÉREZ (Universidad de Salamanca)
Nilo PALENZUELA (Academia Canaria de la Lengua)
Antonio PAMIES BERTRÁN (Universidad de Granada)

Florentino PAREDES GARCÍA (Universidad de Alcalá de Henares)
Itziar PASCUAL ORTIZ (Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid)
Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ (Universidad de Castilla-La Mancha)
Silvia PELLICER-ORTÍN (Universidad de Zaragoza)
Jaime PEÑA ARCE (Universidad Complutense, Madrid)
Emilio PERAL VEGA (Universidad Complutense, Madrid)
Miguel PUCHE LORENZO (Universidad de Murcia)
Francisco Juan QUEVEDO GARCÍA (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
José Luis RAMÍREZ LUENGO (Universidad Complutense, Madrid)
Susana RODRÍGUEZ BARCIA (Universidad de Vigo)
Adrián J. SÁEZ (Università Ca'Foscari, Venezia, Italia)
Marcos A. SALA IVARS (Universidad Complutense, Madrid)
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Université de Neuchâtel, Suiza)
Javier SÁNCHEZ ZAPATERO (Universidad de Salamanca)
Julio Rubén VALDÉS MIYARES (Universidad de Oviedo)

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE *RFULL* 43, 2021

El equipo de dirección se reunió en la segunda quincena de abril y junio de 2020 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 43 de *RFULL*. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 8 meses.

Estadística:

N.º de trabajos recibidos en *RFULL*: 35.

N.º de trabajos aceptados para publicar: 17 (48,6%). Rechazados: 18 (51,4%).

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre aceptación y publicación: 3 meses.

Los revisores varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.

DIRECTRICES PARA AUTORES/AS

Para enviar un artículo o reseña a la *Revista de Filología* es imprescindible que se registre en la siguiente dirección: www.ull.es/revistas. El registro no solo sirve para enviar elementos en línea, sino también para comprobar el estado de los envíos. Los originales remitidos se enviarán en formato Microsoft Word y se publicarán en el idioma en el que se han entregado (español, inglés, francés o alemán).

MÁRGENES Y TIPOGRAFÍA

El documento se configurará con márgenes de 2,5 cm por los cuatro lados y con espaciado interlineal sencillo.

Se utilizará como tipo de letra Times New Roman (12 puntos para el texto principal y 10 para notas, citas destacadas y bibliografía). No se admite el uso de la negrita ni del subrayado. El uso de la cursiva ha de limitarse a títulos de libros, nombres de revistas o periódicos, obras de arte, palabras extranjeras o aquello que se quiera señalar de un modo particular.

Las comillas utilizadas serán las llamadas bajas o españolas.

EXTENSIÓN

Los artículos no pueden exceder las 9000 palabras. Deben incluir un resumen en español y otro en inglés, de un máximo de 250 palabras cada uno, así como las palabras clave (máximo de 5) en los mismos idiomas. Para las reseñas y notas se recomienda un máximo de 1700 palabras.

TÍTULO Y DATOS DEL AUTOR

El artículo llevará el título centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12 p.). No debe incluirse el nombre y filiación del autor o autores del trabajo, pues esta información se incluirá en los metadatos solicitados por el sistema al subir el archivo. A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirá el RESUMEN en español y las PALABRAS CLAVE; y seguidamente título en inglés (versalita), el ABSTRACT y las KEYWORDS. (Véanse números anteriores).

TEXTO

1. Salvo en los casos en que se indica otra cosa, la alineación del texto deberá estar justificada y no se utilizará la división de palabras con guiones.
2. Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página (Alvar 1996: 325).
3. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a tres líneas) irán entre comillas bajas o españolas («...»), en letra redonda. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes [...]. Si en una cita entrecorrida se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”).
4. Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría izquierda (1,5 cm), en letra de tamaño 10 pt.
5. Si el texto está dividido en apartados, se utilizará mayúscula y centrado para el título principal, y para los subapartados, alineados a la izquierda, lo siguiente: 1.1. VERSALITA; 1.1.1. *cursiva*; 1.1.1.1. redonda. Los títulos de los apartados y subapartados están separados del texto anterior por dos espacios por arriba y uno por debajo.
6. Las ilustraciones (figuras, gráficos, esquemas, tablas, mapas, etc.) se incluirán en el documento electrónico o en archivos separados (indicando claramente en el texto el lugar en el que deben insertarse). Todas las ilustraciones deben enviarse en formato «JPG», «TIFF» o «GIF» con calidad suficiente para su reproducción (se recomienda 300 ppp). Los autores de los trabajos serán los responsables de obtener, en su caso, los correspondientes permisos de reproducción.

7. En las *recensiones*, el nombre del autor de la misma debe ir al final del trabajo, y al principio se incluirán todos los datos de la obra reseñada. Ejemplo:

José Paulino Ayuso (1996): *Antología de la poesía española del siglo xx, vol. 1, 1900-1939*, Madrid: Castalia, 450 pp., ISBN: 84-7039-738-9.11.

8. Las referencias *bibliográficas* (formato APA) se colocarán al final del trabajo, separadas del texto por cuatro marcas de párrafo (retornos), bajo el epígrafe BIBLIOGRAFÍA (centrado), dispuestas alfabéticamente por autores y siguiendo este orden:

Deberán indicarse en primer lugar los apellidos (en VERSALITA) y nombre (en letra redonda) del autor (en el caso de obras firmadas por hasta tres autores, tras los apellidos y nombre del primero se indicará nombre [en letra redonda] y apellidos [en versalita] de los otros; si la obra está firmada por más de tres autores, los apellidos y nombre del primero estarán seguidos de la expresión *et al.*). A continuación, se señalará el año de publicación (entre paréntesis y con la distinción a, b, c, en el caso de que un autor tenga más de una obra citada en el mismo año). Seguidamente, se tendrá en cuenta lo siguiente:

8.1. Si se trata de una monografía, título del libro (en *cursiva*); lugar de publicación y editorial separados por dos puntos. Ejemplo:

CALVO PÉREZ, Julio (1994): *Introducción a la pragmática del español*, Madrid: Cátedra.

8.2. Si se trata de una parte de una monografía, título del artículo (entre comillas españolas «...»); después se reseñará la monografía de la forma descrita en el punto anterior. Ejemplo:

WEINREICH, Uriel, William LABOV y Marvin I. HERZOG (1968): «Empirical Foundations for a Theory of Language Change», en Winfred P. Lehmann y Yakov Malkiel (eds.), *Directions for Historical Linguistics*, Austin: University of Texas Press, 95-188.

8.3. Si se trata de un artículo de revista, título del artículo (entre comillas españolas «...»); título de la revista (en *cursiva*), que irá seguido del número del volumen o tomo y las páginas separados por dos puntos. Ejemplo:

ALVAR, Manuel (1963): «Proyecto de Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias», *Revista de Filología Española* XLVI: 315-328.

8.4. Si se trata de una publicación o recurso informático, se seguirá lo apuntado anteriormente respecto a autores, fecha y tipo de obra, haciendo constar a continuación el soporte, dirección electrónica o URL y, en su caso, fecha de consulta. Ejemplos:

BOIXAREU, Mercedes *et al.* (2006): «Historia, literatura, interculturalidad. Estudios en curso sobre recepción e imagen de Francia en España», en Manuel Bruña *et al.* (eds.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*, Sevilla: Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, Société des Hispanistes Français y Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 33-58. Edición en CD-ROM.

CARDONA, Rodolfo (2016): «*El hombre perdido*: última novela de la nebulosa», *Revista de Filología* (Universidad de La Laguna) 34: 41-50. URL: <http://webpages.ull.es/publicaciones/volumen/revista-de-filologia-volumen-34-2016.pdf>; 14/05/2017.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *CORDE. Corpus diacrónico del español*. URL: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 25/05/2008.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.

DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.

